L'EDUCATION MUSICALE

JANVIER 1963

94

REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est ainsi fixé : Abonnement annuel (10 numéros) : F 18,— (Etranger : F. 21,—) Abonnement semestriel (5 numéros) : F. 12,— Etranger : F. 15,—) à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de F. 2,50, ceux des années antérieures au prix de F. 2,—.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'EDUCATION MUSICALE

18e Année - No 94 1er Janvier 1963

Sommaire :

EDITORIAL

« L'EDUCATION MUSICALE » vous souhaite, à vous et à tous les vôtres, une belle et heureuse année ; Que vos plus chers désirs soient comblés.

Elle forme également des vœux sincères pour un bien qui nous est commun et auquel nous sommes tous profondément attachés : la prospérité de notre enseignement.

Puisse 1963 voir les pouvoirs publics prendre en considération nos doléances et nous accorder ce que, depuis longtemps, nous demandons en faveur de la formation culturelle de toute la jeunesse française.

La R.T.F. a proposé à André Musson de préciser dans un entretien avec Daniel Lesur ce qu'est la Musique dans l'Enseignement du Second Degré.

Au cours de cet entretien passé sur les ondes il y a une quinzaine de jours, A. Musson s'est fait l'interprête de tous en demandant que l'enseignement de la Musique soit placé au même rang que toutes les autres disciplines, par :

1o) Le dédoublement des classes d'Education Musicale dans le cycle d'observation ;

2o) L'obligation de la Musique dans les classes terminales ;

3o) L'inscription de la Musique au Concours Général.

La Musique, seule, ne connait rien de cela !

Tous les membres du corps professoral de la musique le ressente comme un affront et ne comprennent pas pourquoi, dans un certain milieu, on continue à vouloir ignorer la musique en tant que manifestation de la vie de l'humanité ; quels bienfaits elle peut apporter dans la formation d'un esprit et d'une sensibilité au milieu d'un monde si âpre, si matérialiste.

◆

Nous avons été contraints de changer d'imprimeur. Cela ne s'est pas fait simplement ; on ne quitte pas avec légèreté d'esprit quelqu'un qui a travaillé pour vous durant 18 ans !

Nous n'avons pas voulu cette rupture.

Depuis plusieurs mois, les fautes se multipliaient.

Nous ne pouvions toutefois dépasser une limite au delà de laquelle nos lecteurs devenaient victimes de diverses malfaçons.

Cette limite fut atteinte avec le dernier numéro de Décembre : un cliché de musique dans la page réservée aux « Examens et Concours » a été imprimé à l'envers alors que l'épreuve soumise à notre signature pour « Bon à tirer » était exacte !

Nous espérons beaucoup d'améliorations dans la présentation de notre Revue du fait de ce changement.

Elles n'apparaîtront que petit à petit pour ne prendre véritable forme qu'à partir d'Octobre prochain, ceci pour ne pas changer brutalement l'aspect général dans le courant d'une année.

◆

Beaucoup d'erreurs dans l'acheminement des numéros, proviennent de ce qui des lecteurs ne nous préviennent pas des changements qui peuvent survenir dans leur situation : état-civil ; changement d'adresse, etc...

N'oubliez pas de nous signaler ces changements et de joindre à toute demande une de vos dernières bandes.

EXAMENS ET CONCOURS (1)

EPREUVES 1962

CLASSES PRÉPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaiue)

Dictée









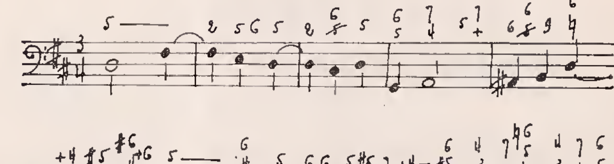


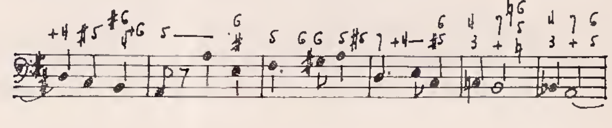


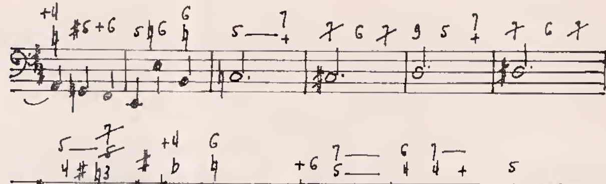
VILLE DE PARIS — 1° Degré

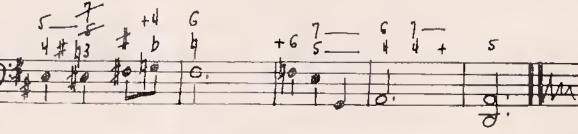
Harmonie











Composition française

« Il y a, dit Voltaire, quatre manières de perdre son temps : ne rien faire, ne point faire de qu'on doit, le mal faire, le faire à contre-temps ».

Après avoir commenté cette pensée, dites comment un professeur d'Education musicale évitera à ses élèves de « perdre leur temps ».

VILLE DE PARIS — 2e Degré

Histoire de la Musique

Deux auteurs de même nationalité figurent au programme : Franz LISZT et Bela BARTOK. Tout en évoquant la profonde diversité de leur art et de leur pensée, cherchez s'il est possible de discerner, chez ces deux compositeurs, des tendances communes.

---

(1) Voir E.M., n° 93, Décembre 1962.

VILLE DE PARIS — Cours Normal

Solfège



DISSERTATION

La photographie n'a pas de sens en musique, et le réel pas davantage. L'imitation de la nature n'y est qu'une amusette, que ce soit le chant des oiseaux, les rythmes de la mer, la rumeur des torrents ou les soupirs de la forêt. Il faut toujours en venir aux sirènes, qui ne sont nulle part, si ce n'est dans l'âme de l'artiste. Tous les bruits du monde ne sont enfin que des symboles pour le sentiment. Il ne s'agit pas de les reproduire : y eût-on réussi avec une entière exactitude : on n'aurait rien fait : on eût manqué le but de l'art. Il faut en recréer l'émotion qu'ils donnent au cœur, et dont le cœur réclame les délices par le moyen des sons. Toute plastique est plus ou moins extérieure et en surface. Toute musique doit être plus ou moins intérieure et en profondeur. Debussy, au bord de la mer ou du fleuve, cherche des caresses, ou des larmes passionnées, un élan sans pareil à quelque embrassement où tout est contenu, une incantation de l'amour. Il attend les sirènes; il les écoute avec génie, et il les entend, elles viennent : elles chantent. Le chant est leur présence. Et elles sont d'autant plus présentes qu'elles restent invisibles.

André SUARES.

En une trentaine de lignes, dégagez et commentez les principaux points de ce texte.

ÉTAT — 2e Degré

Solfège



Clément Janequin : Le Chant des Oyseaux (1528)

par Paule DRUILHE

Partition :

Salabert, éditeur.

Discographie :

Arc. 37096 (17 cm, 45 tours); ou Era. 42041 (25 cm); ou Duc. 255-C-014 (25 cm).

I - L'époque.

Le XVIe siècle est essentiellement marqué par deux grands mouvements d'idées, l'un profane, la Renaissance, l'autre religieux, la Réforme, nés tous deux d'un besoin de renouvellement. L'impérative autorité de l'Eglise, durant tout le Moyen Age, provoque une réaction, un irrésistible élan vers une plus grande liberté, et un retour passionné aux sources antiques, affirmations de l'homme et de la nature.

Dès la fin du XIVe siècle, l'Italie adopte ces tendances nouvelles, et lorsque les rois de France — Charles VIII à la fin du XVe siècle, Louis XII et François Ier au début du XVIe — vont faire valoir leurs droits sur Naples et Milan, ils découvrent les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, alors que nous vivons encore sous le règne du gothique flamboyant (exemple : Saint-Maclou à Rouen). A cette époque, de nombreux peintres (tels Mantegna, Botticelli, Léonard de Vinci, Raphaël, Le Pérugin, Le Corrège, Michel-Ange), de célèbres sculpteurs (Donatello, Lucca della Robbia, Ghiberti) ont terminé leur carrière, ou déjà produit des œuvres maîtresses.

II - La chanson française.

Cet élan vers un renouveau de l'art se caractérise surtout par une exaltation de la beauté, de la nature, des sentiments humains, de l'individualisme, dont la musique subit l'influence. Le contrepoint cesse d'être essentiellement un savant problème. La musique profane, et particulièrement la chanson française qui seule nous intéresse ici, acquiert souplesse, vivacité, et laisse deviner la sensibilité du compositeur. Un grand nombre de chansons à quatre parties, en langue française, paraissent dès le début du siècle, grâce aux récentes améliorations apportées à l'impression de la musique.

Ces chansons, de dimensions très inégales, revêtent les formes les plus diverses; rien ne limite le choix des sujets qui demeurent toutefois à prédominance descriptive ou sentimentale. A côté de Clément Janequin, toute une magnifique floraison de compositeurs — Sermisy, Passereau, Certon, Créquillon, Claude Le Jeune — illustrent cet aspect de la musique profane.

III - Clément Janequin.

a) Sa vie, incomplètement connue, peut se résumer ainsi:

Vers 1490-95 : naissance à Châtellerault.

1528 : premières œuvres publiées sous son nom.

1529 : présence de Janequin à Bordeaux.

1533-38 : Janequin est prêtre du diocèse d'Angers. (En 1534, il dirige la psalette de la cathédrale d'Angers.)

1548 : curé d'Unverre dans le diocèse de Chartres, mais inscrit comme étudiant à l'Université d'Angers, et résidant à Paris.

1549 : il résigne sa cure, s'inscrit à l'Université de Paris et publie ses *Psaumes* dans la traduction de Clément Marot.

avant 1555 : il est chantre ordinaire de la Chapelle, puis compositeur ordinaire du roi Henri II.

1558 : date probable de sa mort.

b) Son œuvre présente une triple orientation :

1 - L'œuvre religieuse d'inspiration catholique, assez réduite.

2 - L'œuvre religieuse d'inspiration protestante.

3 - L'œuvre profane comprenant un madrigal italien et 289 chansons françaises, dont *Le Chant de l'Alouette, La Guerre* (dite *Bataille de Marignan*), *La Chasse, Le Rossignol, Les Cris de Paris, Le Caquet des Femmes,* qui en font le créateur de la fresque descriptive.

IV - ANALYSE DU « CHANT DES OYSEAUX ».

a) Le texte.

En représentant chaque rime par une lettre, on obtient pour l'ensemble de l'œuvre le schéma suivant :

Refrain A B

1er couplet c d c d onomatopées a b (mélodie du refrain)

2e couplet e f e f onomatopées a b (mélodie du refrain)

3e couplet g h g h onomatopées a b (mélodie du refrain)

4e couplet i k i k onomatopées a b (mélodie nouvelle)

Refrain A B.

Il s'agit donc littérairement d'un virelai sans refrains centraux, légèrement modifié pour les nécessités de la composition musicale.

b) Analyse musicale.

Cette chanson est écrite « a cappella » (c'est-à-dire en style de chapelle, donc sans accompagnement) pour quatre voix mixtes : soprano (voix de femme aiguë, superius autrefois), contralto (ancienne haute-contre, voix d'homme très élevée, dont la partie est maintenant confiée à une voix de femme grave), tenor (voix d'homme aiguë) et basse (autrefois contratenor, voix d'homme la plus grave). Malgré son seul bémol à la clef, elle affirme le ton de *sol* mineur.

Refrain

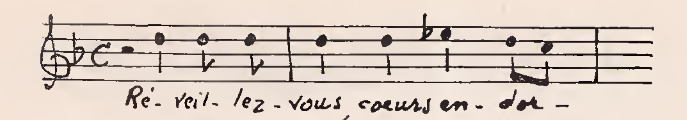
« *Réveillez-vous cœurs endormis* [A]
Le dieu d'amours vous sonne ». [B]

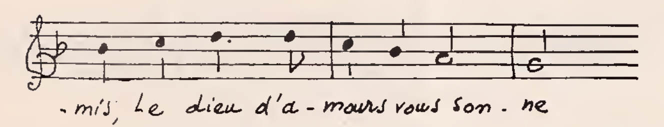
Les voix entrent successivement :

d'abord le contralto présentant la tête de la phrase en *ré* mineur, quinte supérieure du ton général (*sol* mineur);

ensuite le tenor (2e mesure), en *sol* mineur;

puis la phrase se développe entièrement au soprano en *sol* mineur :





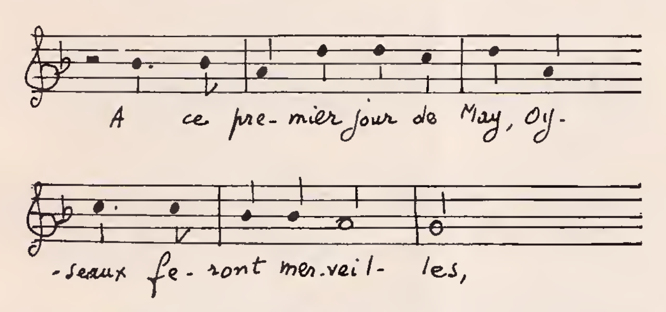
La basse entre enfin (mes. 7), et les quatre voix sont entraînées dans des entrées serrées, en imitations, aboutissant à une cadence parfaite en *sol* mineur, amplifiée de deux mesures sur le mot « *sonne* ».

1[er] *couplet* (les oiseaux en général)

« *A ce premier jour de may,* [c]
Oyseaux feront merveilles, [d]
Pour vous mettre hors d'esmay [c]
Destoupez vos oreilles ». [d]

[*esmay* = souci; *destoupez* = enlevez l'étoupe]

Les principes de construction sont les mêmes que pour le refrain : les voix entrent successivement, mais en commençant par la basse. Et c'est au ténor (seconde voix qui entre) qu'est confiée la mélodie des deux premiers vers (p. 2, mes. 16) :



La même mélodie, amplifiée dans sa conclusion, est reprise au soprano pour les deux vers suivants (p. 2, mes. 23), en imitations avec le ténor.

Sans coupure, sur la cadence de la mesure 27, commencent les onomatopées qui se répondent, formant la partie centrale du couplet. Les derniers vers :

« *Vous serez tous en joye mis* [a]
Car la saison est bonne ». [b]

ramènent le thème et la disposition des voix du refrain.

2[e] *couplet* (le roitelet et autres oiseaux)

« *Vous orrez à mon advis,* [e]
Une douce musique [f]
Que fera le roy mauvis [e]
D'une voix authentique ». [f]

[*mauvis* = mauviette; *authentique* = aiguë, allusion aux tons authentiques du plain-chant, plus élevés que les tons plagaux].

Même construction que pour le premier couplet : entrées successives des voix en commençant par la basse, mélodie des deux premiers vers confiée au tenor, mélodie des deux suivants ressortant au soprano en imitations avec le ténor qui introduit dans sa phrase merle et étourneau, au lieu de répéter deux fois le même texte (p. 4 et 5, mes. 60 à 63), comme au premier couplet.

Les onomatopées, plus développées que dans le premier couplet, et aux sonorités remarquablement choisies, introduisent une cellule rythmique 2 doubles croches 1 noire pointée (p. 5, mes. 68), puis 2 doubles croche 1 croche (mes. 72), maintes fois répétée, qui enrichit le jeu contrapuntique. La section consacrée au sansonnet (p. 5, mes. 73) amène des fragments de phrases sans liens, et même des jurons (« *Saincte teste Dieu* »), qui s'entrecroisent.

Pour conclure, retour sans coupure du thème du refrain sur les vers :

« *Rire et gaudir c'est mon devis,* [a]
Chacun s'y habandonne ». [b]
[*gaudir* = se réjouir; *devis* = désir]

3[e] *couplet* (le rossignol)

« *Rossignol du bois joly,* [g]
A qui la voix résonne, [h]
Pour vous mettre hors d'ennuy [g]
Votre gorge jargonne ». [h]

Ce couplet central, identique aux précédents dans la structure de ses parties extrêmes, est celui qui développe le plus longuement les onomatopées. Le musicien montre ici une brillante maîtrise. On admire l'habileté dans le choix des syllabes variées qui se répondent, se superposent, et aboutissent à l'extraordinaire utilisation des *r* roulés (*trr, qrr, vrr, frr*; p. 10-11, mes. 134 à 140) passant d'une voix à l'autre, pour le feu d'artifice final de ce passage. On admire également le sens aigu du maniement de l'intensité sonore : deux voix seulement « bougent » en même temps jusqu'à la mesure 132, p. 10, tandis que la basse souvent se tait, allégeant le chœur. On remarque aussi la variété des rythmes qui se succèdent ou se superposent, rompant la monotonie des notes répétées (ainsi p. 10, mes. 134 et suivantes) :





Les vers terminaux :

« *Fuyez regretz, pleurs et soucy,* [a]
Car la saison l'ordonne ». [b]

ramènent sans coupure le thème du refrain.

4ᵉ *couplet* (le coucou)

« *Arrière, maistre coucou,* [i]
Sortez de no chapitre, [k]
Chacun vous donne au hibou, [i]
Car vous n'estes qu'un traître ». [k]

[*No chapitre* = notre compagnie, le chapitre étant l'assemblée des chanoines ou des moines; *on vous donne au hibou* = le sans-gêne du coucou qui pond dans le nid des autres explique cette malédiction; *traître* = forme achaïque, *traître* rimant avec chapitre]

Les quatre premiers vers se présentent identiques, musicalement, à ceux des autres couplets.

Les onomatopées, moins développées que celles du rossignol, sont l'amplification mélodique et rythmique des deux notes du chant du coucou qui passe en imitations ininterrompues à toutes les voix: mélodique, puisque l'intervalle oscille entre la tierce mineure et la quarte juste (p. 13, mes. 167 et suivantes)



amplification rythmique, car la cellule noire blanche devient 2 noires (même passage), puis 2 croches, se transforme progressivement en croches répétées pendant plus d'une mesure dans sa dernière présentation (p. 14, mes. 182-83).

Changement important dans les derniers vers :

« *Par trahison, en chacun nid*
Pondez sans qu'on vous sonne ».
[*Pondez* = sous-*entendu* « vous pondez »]

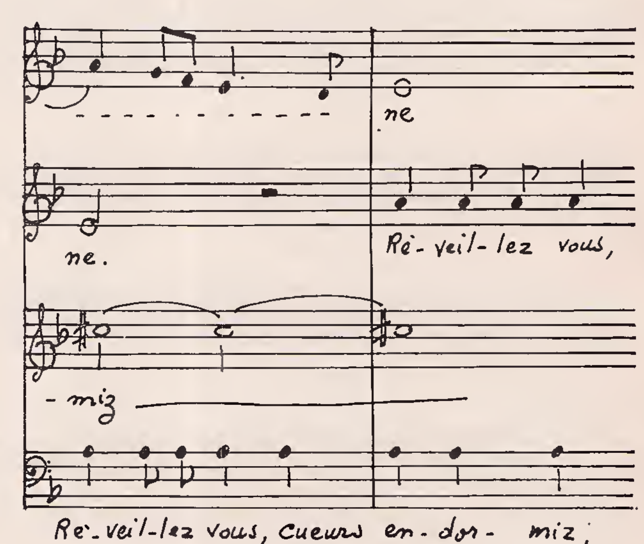
On attend la mélodie du refrain, selon la règle habituelle. Mais le refrain textuel doit venir ensuite; d'où risque de monotonie. Le compositeur a donc donné à ces vers terminaux du dernier couplet une nouvelle mélodie traitée dans l'esprit général de l'œuvre.

Refrain

« *Réveillez-vous, cœurs endormis,* [A]
Le dieu d'amours vous sonne ». [B]

Sans coupure, sur la fin du couplet précédent, point au ténor la tête du thème du refrain. Un accord de *la* majeur — première et seule modulation de l'œuvre — inattendu et





prolongé par la tenue du *do* dièse au ténor, donne une renouveau d'intérêt au thème du refrain si souvent entendu (p. 14-15, mes. 193-194) :

Le déroulement du refrain terminal reproduit exactement celui de la présentation initiale.

L'introduction des chants d'oiseaux dans la musique ne date pas de Janequin. Sans remonter à la comédie d'Aristophane, *Les Oiseaux,* ni même aux quelques traces qu'on en peut trouver dans le chant grégorien, les chants d'oiseaux, celui de l'alouette en particulier, constituent un des aspects de la polyphonie descriptive au XIVᵉ siècle. Au siècle suivant, on le retrouve en Allemagne. Le XVIᵉ siècle en voit en France une grande floraison, et ce thème d'inspiration n'a cessé de se maintenir jusqu'à nos jours : Olivier Messiæn en fait actuellement un des principaux éléments constitutifs de ses œuvres.

Bibliographie :

Jacques Levron : *Clément Janequin, musicien de la Renaissance* (Ed. Arthaud, 1948).

Jacques Chailley : *Le Chant des Oiseaux de Clément Janequin* (Education Musicale, octobre et novembre 1959).

Le Cours d'Education Musicale en Sixième

par J. LACHAUX

Professeur aux Classes des Métiers de la Musique
(Lycée de Sèvres)

Si l'on peut envisager le cours d'éducation musicale dans les classes de 6e et 5e sous le même angle, à savoir celui d'une recherche patiente du sens musical des enfants — cette recherche posant les nombreux et délicats problèmes que l'on sait (E.-M. oct. 62-déc. 62) — L'éducation musicale en classe de 4e s'avère différente pour diverses raisons : La classe de 4e, d'une façon générale, est un tournant dans l'évolution de l'enseignement apporté aux enfants ; c'est l'année où l'on choisit une seconde langue vivante, voire même le grec, ce qui suppose au moins, chez la plupart des enfants, une curiosité d'esprit, une soif de connaître et par là même de se cultiver. D'autre part, dans le domaine particulier qui nous intéresse ici nous savons et constaterons combien la voix peut être délicate à l'âge de la quatrième chez les garçons comme chez les filles, même si pour ces dernières, les transformations extérieures en sont moins nettes. Enfin, l'heure d'éducation musicale en quatrième ne demande plus aux élèves d'effort d'adaptation ; ceux-ci sont habitués à la méthode d'un professeur — nous remarquerons ici tout le profit que peut tirer un enfant de l'enseignement d'un professeur unique d'éducation musicale au cours de sa scolarité — au travail exigé et ont pu déjà constater combien le résultat de ce travail leur a donné de joie, ouvert un domaine de richesses artistiques et déjà cultivé en eux le sens des nuances (certains ont eu le goût d'apprendre un instrument l'envie d'aller au concert, etc...).

Cependant, si l'élève de quatrième n'a plus besoin de s'adapter à un cours nouveau pour lui, il n'a plus la même attitude qu'en sixième et cinquième, il n'est pas rare de constater chez des enfants de 13 ou 14 ans, une sorte de repli sur soi-même ; et là où nous avions pu remarquer spontanéité, simplicité, nous ne rencontrons plus que visages fermés et parfois même refus de toute extériorisation.

Ces diverses constatations faites sur l'état d'un élève à son entrée dans une classe de quatrième nous amènent tout naturellement à considérer une organisation et une orientation du cours d'éducation musicale un peu différentes de celles des classes de sixième et cinquième.

Plus encore que dans ces classes, l'heure nous paraîtra insuffisante : il faudra donc, tout en conservant, dans la mesure du possible, toutes les façons d'éduquer musicalement les élèves (culture vocale, chant, solfège, éducation de l'oreille, histoire de la musique), faire un choix.

Il faut supposer, avant d'entrer dans le détail de l'organisation d'un cours que les élèves ont gardé les habitudes prises les années précédentes, en ce qui concerne le matériel scolaire : il faut ainsi toujours exiger en classe, un cahier de musique et un cahier ordinaire dont nous verrons les utilisations plus loin, ainsi que le livre de solfège choisi par le professeur. Dès le premier jour, la place des élèves en classe doit être fixée, et le professeur qui, la plupart du temps, les connaît déjà, doit veiller à placer les élèves médiocres ou peu attirés par la musique au premier rang et à disposer un bon élève à côté d'un mauvais, ce que les enfants ne font évidemment pas d'eux-mêmes ; il faut absolument éviter les groupes de sympathisants et de non-sympathisants, et bien au contraire créer une sorte d'équilibre qui engendre naturellement une discipline.

Dans une classe ainsi disposée la culture vocale s'impose : parce qu'elle est la meilleure discipline de groupe, parce qu'elle prépare, dans ses manifestations variées au travail de l'heure qui suivra, parce qu'elle permet à un enfant d'être tout de suite actif et de participer à la vie du cours. La culture vocale en quatrième s'avère délicate : une voix malmenée peut être définitivement « cassée », il faut donc être très prudent, comment résoudre ce problème ? Nous pensons qu'il faut, de toute façon, éviter de faire taire systématiquement le ou les élèves qui ont une mue difficile — à moins d'un cas exceptionnellement grave — car celà crée chez l'élève soit un sentiment d'infériorité, soit simplement une tendance à négliger le travail de l'heure de musique. Pourquoi ne pas orienter la culture vocale vers un travail de respiration et d'articulation ?..., Il est très utile de cultiver la respiration chez un enfant de 13, 14 ou 15 ans ; cet exercice peut se faire d'abord sans le secours de la voix par un seul travail d'inspiration et d'expiration contrôlées, puis sur un son pris dans une tessiture moyenne, dans une nuance mezzo forte, attaqué toujours sur une consonne (B et T particulièrement), chanté sur A, ou — le travail d'articulation peut ne se faire qu'avec le secours de la voix parlée, — aux exercices sur des suites de syllables répétées, liées ou détachées, on peut ajouter le travail sur les accents toniques d'une phrase, qui facilite pour l'élève la compréhension musicale de la phrase mélodique, il serait même, dans ce cas, intéressant d'annoncer par un tel exercice une ou plusieurs leçons d'histoire de la musique concernant les diverses utilisations de la phrase et de ses accents dans la musique dramatique : le récitatif et l'air en France, Allemagne et Italie à l'époque classique (au programme d'histoire de la musique). D'une façon générale, si la voix en classe de quatrième doit être traitée prudemment, il reste nécessaire d'éduquer ce qui permet son émission correcte : la respiration et l'articulation.

Aisément, nous pouvons faire la liaison avec une leçon de solfège : faisons chanter un accord parfait dans une nuance « piano », mais toujours bien attaqué et enchaînons avec une révision des différents accords parfaits des tonalités déjà vues en 6e et 5e (au moins Ut Majeur, Sol Majeur, Fa Majeur et leurs relatifs mineurs). Le premier mois de classe de quatrième doit porter sur une révision des connaissances musicales des classes précédentes ; les enfants oublient très vite et il est très évident que l'on ne peut pas progresser sur un terrain mouvant. Nous ne distinguerons pas la théorie du solfège, car il faut bien éviter de présenter la théorie musicale comme une abstraction ; éviter absolument les définitions apprises par cœur qui sont pour un enfant lettres mortes et qui ne correspondent à rien de musical. Partons toujours d'un exemple musical inventé par le professeur et donné à la voix ou au piano, reproduit au tableau noir, ou d'un exemple extrait d'une œuvre classique, d'un chant populaire (que l'on fera entendre en entier par la suite). De cet exemple, caractéristique pour votre leçon, — explication d'un rythme, d'une tonalité nouvelle, d'un mode — ne tirons pas la leçon tout de suite : jouons le rôle de l'enfant, et, tout en le guidant discrètement, laissons-le arriver lui-même à la conclusion ; il fera seul le raisonnement qui le mènera alors seulement à une définition, et sans généraliser la méthode, faisons nous-mêmes volontairement, au cours du raisonnement, quelques erreurs qui feront réagir les élèves. Il est bien évident que ce procédé n'a de valeur que dans une classe parfaitement disciplinée ; (que le professeur interroge toujours l'élève qui lève le doigt) ; qu'enfin, cette méthode n'est valable que si elle s'adresse à tous les élèves et non à une petite minorité ; d'ailleurs l'expérience montre que tous les élèves, dans ce cas précis, et si on les y aide et prépare, s'intéressent et répondent très correctement.

Logiquement, le solfège toujours chanté — la lecture parlée des notes est à bannir — doit être l'application directe de la leçon de théorie = dans la mesure nouvelle (par exemple $\frac{9}{8}$ ou — $\frac{12}{8}$ pendant le premier trimestre), écrivons un exercice

très court au tableau et faisons lire les élèves collectivement sans l'aide ni d'un instrument ni de la voix du professeur, puis faisons répéter à deux ou trois élèves, individuellement, chaque élève doit être capable de chanter cet exercice (sauf dans le cas d'une mue très importante). Si le temps le permet, choisissons un exercice de solfège dans le livre ; il serait bon d'alterner l'étude d'exercices inventés par le professeur et celle d'extraits du livre de solfège, la création même d'une phrase musicale par le professeur étant un facteur d'intérêt pour l'élève.

Sans les avoir préparés spécialement, — par trois ou quatre répétitions seulement — demandons aux élèves d'écrire de mémoire sur leur cahier de musique les trois premières mesures de l'exercice de solfège ; corrigeons rapidement et reprenons à l'instrument ces mesures en ajoutant d'abord une altération accidentelle, un silence, en transformant un rythme, etc... ceci peut être une bonne préparation à une dictée musicale entière que nous ne ferons seulement que de temps en temps (pour fixer les idées, une fois par mois à partir du deuxième trimestre).

Nous avons parlé au cours de cet article d'un travail de solfège ou de culture vocale fait à partir d'une phrase musicale choisie dans une œuvre classique, pourquoi ne pas profiter de sa connaissance purement technique pour la replacer dans son contexte dramatique ou intrumental (Durant le premier trimestre, étude de l'oratorio en Italie, de l'opéra en France et en Italie, du grand motet en France, des débuts de la musique instrumentale avec la « suite » et ses divers rythmes de danses). Les enfants sont sensibles à ces rapprochements, et il est bon de ne jamais laisser passer une occasion de leur faire comprendre que les divers exercices musicaux faits en classe ne servent qu'à développer en eux le goût musical. En quatrième, les élèves peuvent apprécier les rapports qu'établit le professeur entre la musique et les autres arts, la littérature, la société et les régimes politiques correspondants. Comment vraiment comprendre l'œuvre de Lully isolée de son contexte social et politique ? La réforme de Gluck coupée de l'évolution sociale du temps ? Par manque de temps, il n'est pas recommandé de dicter un résumé d'histoire de la musique aux élèves ; que son étude soit conçue par formes musicales ou par compositeurs (l'étude des formes étant préférable pour l'époque classique), il est bon de demander aux élèves la plus grande attention aux commentaires ; leur mémoire et un bon manuel d'histoire de la musique leur permettront de faire chez eux, sur leur cahier ordinaire, un petit résumé du cours, accompagné de quelques réflexions personnelles sur l'audition qui a suivi les commentaires. Ce travail court, mais exigé régulièrement, peut être des plus profitables ; enfin, les élèves auront l'idée de partager leur cahier en deux : une partie réservée aux résumés d'histoire, l'autre destinée à la liste d'œuvres écoutées en classe et aux commentaires personnels, guidons toujours les enfants dans ce sens. Le manque de temps ne permet malheureusement pas de faire entendre de larges fragments d'œuvres illustrant le programme ; choisissons alors les plus caractéristiques et pas toujours les plus connus, et demandons une attention totale ; pour aider la mémoire et aussi pour lutter un peu contre une certaine inertie du simple mélomane, sacrifions de temps en temps la demi-heure de solfège et culture auditive pour faire chanter une thème d'œuvre, le commenter, le faire écrire.

Il est dit dans le programme officiel de la quatrième que les chants appris seront des chœurs à deux et trois voix de Rameau, Gluck, etc... il est bien évident que ce travail, nécessaire, ne peut pas être fait à chaque cours, il n'a plus la même valeur qu'en sixième et cinquième. Comme pour toutes les parties de notre heure musicale, il faut savoir relier le chant au programme d'histoire de la musique : il pourra alors aisément remplacer l'audition d'une œuvre et sera une illustration plus vivante et plus présente d'un style d'un musicien (deux fois dans le premier trimestre).

L'heure d'éducation musicale en quatrième est très importante : elle peut non seulement donner une culture aux enfants de cet âge, leur apporter des joies profondes, mais aussi faire naître en eux des vocations. C'est à nous que revient cette merveilleuse tâche.

Musettes et Cornemuses (A)

par Jean Maillard
Professeur au Lycée François 1er, à Fontainebleau

La musette a le même aspect général que la cornemuse, bien que souvent plus petite. Le type le plus achevé est celui de la musette de salon du XVIIIe siècle. On y distingue les parties suivantes :

1. le *chalumeau*, percé de huit trous et muni généralement de deux clefs.

2. la *peau*.

3. le *soufflet* avec ressort, porte-vent et soupape.

4. le *bourdon*, chef-d'œuvre de l'ouvrier et partie la plus délicate à fabriquer. Il comprend un *corps de bourdon* A, des *anches* B, des *tubes sonores* plus ou moins nombreux dans lesquels l'air s'admet à volonté à l'aide de *layettes* et *colices* C, petites pièces de bois ou d'ivoire coulissant dans des *rainures ou gravures* D. Sa longueur est de l'ordre de 20 cm, et le diamètre de sa base d'environ 5 cm. La base extérieure est, en principe, ornée d'une *rose* E, magnifique pièce d'ivoire ou de bois sculpté.

Sous le bourdon, légèrement en retrait, on remarque une *barrette* ronde en bois, ornée à son extrémité : elle se place à la saignée du bras et aide à soutenir la peau qu'entraîne facilement le poids du bourdon. D'autant qu'au XVIIIe siècle, cette peau était fréquemment habillée d'une soie brochée glissante.

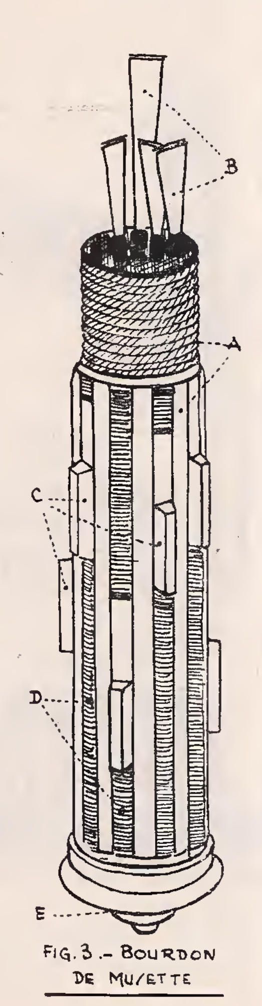


FIG. 3. – BOURDON DE MUSETTE

Jean I Hotteterre, mort vers 1690, fit multiplier le nombre de clefs du chalumeau, qui n'étaient que deux auparavant : fa dièse et mi bémol. On put ainsi obtenir une échelle chromatique complète dans la tessiture fa 3-Ré 5. Le bourdon, qui donnait primitivement l'accord d'ut majeur et de sa dominante (ou leurs quintes seules pour permettre le changement de modes) put accéder aux tons voisins immédiats. Le même facteur et virtuose fit ajouter un second petit chalumeau qui permit un contrepoint facile à deux parties.

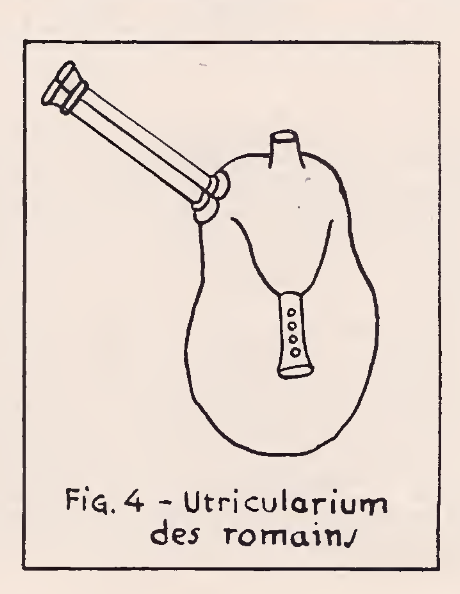
Mais ces modifications ne purent altérer le caractère pastoral de l'instrument.

Les musettes populaires sont généralement moins compliquées que le type que nous venons de décrire, encore que ce soit parmi elles qu'on rencontre l'instrument populaire le plus difficile à étudier : l'*uillean-pipe* des Irlandais.

Histoire sommaire

On trouve chez Sophocle, Aristophane et Plutarque, le nom d'un accessoire de travail des joueurs d'aulos : la *phorbeia*, ou *bride*. Cette bride, nommée *capistrum* en latin, est l'étape intermédiaire entre le souffle direct dans le chalumeau, et le souffle dans le réservoir. Le rôle de la phorbeia était de maintenir les joues des aulètes en une position à peu près normale, tout en leur donnant un appui solide pour insuffler l'air dans le chalumeau. Ceux qui n'utilisaient pas la phorbeia étaient dits « débridés ». Peut-être cette courroie utilitaire a-t-elle été imaginée par Minerve qui se vit moquée par ses rivales pour le disgracieux gonflement de ses joues alors qu'elle tirait les premiers sons d'une *tibia* ?

La véritable cornemuse est attestée pour première fois


Fig. 4 – Utricularium des romains

chez Martial (I[er] siècle), qui la fait jouer par ses bergers *ascaules*. Dans la *Vie des douze premiers empereurs romains*, Suétone raconte au Chapitre XIV, que Néron fit le vœu solennel d'en jouer s'il triomphait de ses ennemis.

A cette époque, la cornemuse porte le nom de *tibia utricularis* ou *utricularium* : flûte à petite outre. C'est elle dont il est question dans les églogues. Mais elle n'a guère laissé de traces avant le Moyen-Age, sinon deux représentations très intéressantes : l'une sur une monnaie contorniate du I[er] siècle, l'autre en une statuette de bronze figurant un soldat gallo-romain tête nue, jouant de l'utricularium; cette statuette a été découverte à Richborough, dans le Kent, à la fin du siècle dernier (6). On sait cependant qu'en Narbonnaise, l'utricularium accompagnait traditionnellement les réjouissances : combats de lutte gauloise ou celtique, combats de mirmillons et rêtiaires, à la fin desquels, précédés par un druide et l'*utricularius*, les vainqueurs défilaient; danses trépidantes encore, telle la *chorea arvernica*, ancêtre directe de la bourrée, ou *stantipes* de Calédonie.



Les premiers siècles du Moyen-Age ne sont guère révélateurs pour son histoire. Mais on me permettra de rendre ici hommage au génie de l'artisan qui, à son insu, a fait naître avec cet instrument la première idée de polyphonie: car un chalumeau qui déroule ses arabesques sur un fond sonore uniforme n'est rien d'autre qu'un organum primitif, un organum *à teneur obstinée* du genre des polyphonies des X-XI[e] siècles.

Au XII[e] siècle, vers 1100, Johannes Affligemensis al. Jean Cotton utilise pour la première fois sans doute, dans son traité *De Musica cum tonario*, le terme *musa*, muse, diminutif musette, pour désigner la cornemuse. D'autres termes corne-muse, corna-musa, chevrette, chorus, choro, choron, seront employés concurremment aux siècles suivants : estive. Le bourdon s'appelle alors *forrel* d'où le nom donné au XIII[e] siècle à la cornemuse : muse au grand forrel. L'utilisation en Allemagne de vessies de porc comme réservoir d'air fait apparaître le nom de *platerspied* (mha *blatere* = vessie).

La cornemuse est très fréquemment représentée au Moyen-Age : tout essai d'inventaire serait obligatoirement incomplet. Il faudrait prospecter dans tous les domaines : miniature (*par ex. Grand Chansonnier d'Heidelberg, figuration du Margrave Otton de Brandebourg, f° 6*), fresques (*église de La Clayette*), gravures (*Albert Dürer*), sculpture (*corbeaux du château de Blois, Ours de St Yves de Braine, autels sculptés de Kalkar, console de la cathédrale de St-Lô, Maison des musiciens à Reims, portail des amoureux de la Collégiale de St-Quentin*). Cette richesse iconographique du Moyen-Age concernant la cornemuse est pratiquement inépuisable.

A l'époque de Guillaume de Machaut, on connaissait plusieurs types de cornemuses : l'Ile-de-France et la Champagne utilisaient surtout la *muse de blé* et la *muse d'Aussay*. Certaines compositions du Chanoine de Reims, entre autres les rondeaux, s'accommodent fort bien du jeu de la cornemuse.

Instrument pastoral, instrument des kermesses populaires, la cornemuse faisait aussi son office au combat, et Froissart

(*à suivre*)

(6) S. Weston, *An account of a bronze Figure found at Richborough, in Kent*, in *Archaeologia* XVII, 176.

(A) Voir E.M., n° 93, Décembre 1963.

G. P. DA PALESTRINA : MESSE DU PAPE MARCEL

par A. GABEAUD

Partition :

Ed. Eulenberg. Répertoire St-Gervais, éd. Schola Cantorum.

Enregistrements :

30/33 : Phillips A 00105 - Phillips Réal. C-3 - Vega C 30 S 138 - Pathé DTX-213.
25/33 : Arch. 13032.

Bibliographie :

Palestrina de Michel Brenet.
Combarieu : Histoire de la Musique, Tome I.

CONSIDERATIONS GENERALES

La Messe dite « du Pape Marcel » fut composée vers 1565; elle fait partie d'une série de Messes et Motets destinée aux solennités du Concile de Trente, ce concile auprès duquel Palestrina devait défendre la musique religieuse polyphonique à laquelle on reprochait certains aspects, procédés ou origines profanes. Palestrina devait prouver que des œuvres chorales pouvaient offrir un caractère indiscutable de religiosité, de piété qui leur assurait une place naturelle dans la liturgie chrétienne. Ainsi, cette Messe, avec d'autres œuvres, est une sorte de démonstration de la possibilité religieuse expressive polyphonique pour éveiller, entretenir un véritable sentiment de piété intérieure et de foi confiante, lequel doit émaner de tout Art religieux digne de ce nom.

La foi sincère de Palestrina se manifeste ici par sa sobriété d'écriture, et surtout une pureté mélodique et harmonique que ne troublent pas les dissonances ni les grands effets vocaux; peut-être une certaine impersonnalité aide à ce caractère angélique, que d'aucuns déclarent sans expansion mais qui possède un charme indéniable de paix, de sérénité et de confiance, reflets du sentiment palestrinien. Les voix sont merveilleusement traitées, malgré les difficultés réelles de solfège et d'exécution; on les entend dérouler leurs mélodies enlacées, sans effort apparent, se croiser, s'unir dans une harmonie parfaite qui fait valoir leur beauté, leur pureté. L'émotion est toute intérieure, contenue, elle ne veut pas s'imposer, mais apaiser, c'est une méditation confiante, dégagée de tout lyrisme, et très loin de toute idée de passion; il s'en dégage pourtant une impression grandiose, splendide, reflet de la Majesté divine...

A son apparition, la Messe « du Pape Marcel » ne portait aucun titre, c'est lors de son impression en 1567, qu'elle fut accompagnée de cette dédicace à (la mémoire de) *Marcello Cervico,* cardinal protecteur du musicien, partisan d'une réforme catholique (objet du Concile de Trente), ce cardinal, homme de haute valeur, devint pape en 1555 et mourut quelques semaines après son élection. La *Messe du Pape Marcel* fut l'œuvre la mieux accueillie et devint la plus célèbre des 92 Messes écrites par le maître italien. A *six* voix (à la fin, à sept) : deux voix de femmes et quatre voix d'hommes, cette disposition contribue à la majesté de l'ensemble dont le centre se trouve dans le *médium,* là où les voix ont le plus de timbre et de force, soutenues par deux solides parties graves. Les Soprani et Alti ne montent pas très haut, la tessiture est peu étendue et n'effleure guère les aigus, du moins dans la transcription de Charles Bordes à qui l'on doit tant de révélations musicales... On sait que les originaux des œuvres polyphoniques étaient le plus souvent notés en parties séparées, sans armure de clé, dans un mode naturel, très rarement avec un bémol ou un dièse constitutifs; le Maître de Chapelle plaçait ses voix selon leur tessiture et leurs ressources (prévoyant même parfois quelques déviations plutôt rares dans les œuvres qui ne contiennent aucun chromatisme).

La Messe du Pape Marcel est entièrement dans un mode majeur (ici : *si bémol*). Le 4ᵉ degré peut être haussé, mais on ne module pas, seulement quelques inflexions vers la Dominante, la Sous-dominante et le Relatif mineur (très rare). La persistance du Majeur, la prédominance des harmonies majeures donnent une grande luminosité, une tranquillité confiante, on baigne dans cette clarté sereine, et jamais, malgré la fréquence des mêmes harmonies, on n'a l'impression de la moindre monotonie !

L'écriture est en contrepoint tantôt canonique, tantôt libre dans la marche des mélodies. Les entrées canoniques sont souvent en strette, parfois à un seul sujet, parfois à deux, les développements des parties conservent la plus grande liberté et une constante variété; tout est soumis au texte, suivant le principe du Motet (du XVIᵉ siècle) : chaque phrase littéraire ayant sa mélodie propre qui se répète ou se développe et finit avec elle. Aucun thème général n'est traité dans cette œuvre, rien que des mélodies originales sans aucun lien thématique. L'analyse mettra en lumière toutes ces particularités. Remarquons en terminant que le *Kyrie,* le *Sanctus,* l'*Agnus Dei* (I et II) sont en *écriture canonique,* avec des *vocalises,* et assez développés, le cérémonial de la Chapelle Sixtine exigeant ces développements. Le *Gloria* et le *Credo* demeurent le plus souvent *syllabiques,* presque d'écriture *harmonique,* malgré l'indépendance mélodique de chaque partie.

ANALYSE DE LA MESSE

Comprend les cinq pièces traditionnelles : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* (I et II), chacune peut être subdivisée suivant les invocations ou le nombre de phrases.

I) Kyrie Eleison

1°) *Kyrie Eleison :* Exposition d'un premier motif (A), d'abord à deux voix, en canon serré à l'octave, puis réponse à la dominante (à la quinte) et à 2 voix canoniques (2ᵉ basse et alto). Le soprano vocalise, les autres voix sont en valeurs plus élargies, les 4 voix finissent ensemble, les 2 voix restantes entrent en canon serré (dominante-tonique). Des vocalises et parties libres se déroulent dans le reste du chœur (9ᵉ mes.). Une exposition à la *sous-dominante* en canon entre les parties extrêmes (soprano, 2ᵉ basse) figure la 2ᵉ invocation rituelle, qui se répercute dans tout le chœur avec des vocalises, un 2ᵉ motif entre au 1ᵉʳ ténor (pour la 3ᵉ invocation) mes. 15, et se développe avec beaucoup de vocalises pour aboutir à une large cadence plagale (2ᵉ basse) et tenue de tonique (*si bémol*) au soprano, sous laquelle toutes les voix s'unissent. Remarquer la tessiture très grave des alti (mes. 15 à 19), ce qui peut laisser supposer que ces alti étaient plutôt des *Haute-Contre* (voix de ténor aigu).

2°) *Christe Eleison :* Exposition à 3 parties dont le motif principal est à la 1ʳᵉ basse (B) et sera repris au 1ᵉʳ ténor, à la 2ᵉ basse (avec son contre-sujet, 2ᵉ ténor), vocalises et parties libres les entourent. A la mesure 32-33, un dessin descendant sur Christe va prendre la prépondérance, figu-

rant la descente du Christ sur la terre. Reproduit en canon (quinte et octave) à toutes les parties, il représente d'abord la 2e invocation, puis adopte un rythme plus lent pour la 3e, avec un entourage de motifs ascendants de vocalises, de parties libres, pour s'achever sur un accord de dominante (ici : *fa*).

3°) *Kyrie Eleison :* Un premier motif en canon (dom. tonique) s'échelonne à toutes les parties, plus ou moins rapprochées, la 6e entrée commence par si bémol au lieu de *do* ou de *fa* et se reproduit ainsi que les autres, amenant une variante (au soprano); un nouveau motif issu du premier, commence mes. 65, se développe avec un peu moins de vocalises pour s'épanouir en une large cadence : *fa, si bémol, mi bémol, si bémol,* à la 2e basse pendant que Ténor et Soprano font une tenue de tonique (*si bémol*).

II) Gloria in Excelsis Deo

L'intonation est laissée à l'officiant. Chaque phrase possède sa mélodie propre, mais se trouve unie à la suivante très intimement, ce qui forme peu à peu tout un paragraphe, et ici, toute une subdivision musicale. L'écriture est simplement en contrepoint libre, sans imitations, le plus souvent syllabique (à part quelques passages) et parfois presque verticale.

1°) « Et *in terra pax* » donné à 4 voix (sur la dominante) auxquelles répondent un ensemble peu différent pour « *bonae voluntatis* ». Le « *Laudamus te* » à 4 voix dont le ténor se détache pour une vocalise, *Benedicimus te* plus sobre, auquel répond un *Adoramus te* à 3 parties graves, alors que *Glorificamus te* est à 4 voix plus claires, le « *Gratias agimus* » réunit 5 parties. Le « *Propter magnam* » et sa suite amènent un changement de rythme, des mélismes et un petit arrêt sur la dominante (*fa*).

2°) *Deus Pater* (4 parties) adopte un rythme ternaire, les 6 parties sont réunies à partir de la répétition de *Dominus Fili,* quelques mélismes interviennent (une montée de 5 notes qui passe dans 4 voix). *Jesu Christe :* à 5 voix, largement tenu dans les parties supérieures, mais orné de vocalises (2e ténor), puis repris à 6 voix avec des ténors vocalisant (ce passage paraît reposer sur les harmonies de *ut mineur* (relatif de la sous-dominante) et aboutissant à un accord de *sol mineur* (mes. 45) préparant l'*Agnus Dei.* On remarque, dans ce passage, des altérations entre parenthèses (*mi bécarre, si bécarre,* plus loin : *fa dièse*) figurant des sensibles (?) mineures, peut-être déjà introduites dans le système *tonal* qui commençait à remplacer à cette époque les modes grégoriens.

3°) *Domine Deus, Agnus Dei,* très simple au début, puis s'ornant de vocalises et établi en *sol mineur* (seul assombrissement de cette pièce). Nouvelle vocalise sur *Patris* au soprano très expressive, le chœur redit les dernières paroles avec un long arrêt sur un accord de *fa majeur.*

4°) *Qui tollis...* à 4 parties avec la montée de 5 notes; *miserere* à 3 parties, une 4e (ténor) s'y adjoint en ornant : *nobis,* un autre ensemble à 4 voix plus hautes, répète le *miserere nobis.* Le *Qui tollis* est redit à 5 voix et, au n° 37, tout le chœur s'unit (vocalises, soprano et ténor) sur *suscipe.* Le *deprecationem* est dit deux fois à 4 parties; de même : *qui sedes,* à 3 parties (sop., 1er ténor, 1re basse) auxquelles répondent 3 autres voix : *miserere nobis. Quoniam,* avec une entrée prématurée sur les 3 autres voix, module en *sol* mineur avec un ornement au soprano (et un *fa dièse* entre parenthèses...) Tous s'unissent sur *Jesu Christe* répété avec vocalises. Repos sur la Dominante.

5°) *Coda : Cum sancto Spiritu* et vocalises avec imitations sur *Amen* prolongé par une double pédale de tonique (soprano et ténor) sur une cadence plagale.

III) Credo

Ne figure pas ou est publié à part dans certaines éditions, probablement à cause de la coutume très répandue de faire chanter le *Credo* en grégorien et à l'unisson par la masse des fidèles.

Ici, l'auteur use des mêmes procédés que dans le *Gloria*: écriture syllabique presque note contre note, sauf dans certains passages qui demandent plus d'expression. L'intonation est laissée à l'officiant.

1°) *Patrem omnipotentem* à 4 parties avec une vocalise au soprano. *Factorem,* également à 4 voix mais différentes; *visibilium* en *si bémol* à 5 voix, continué à 3, par *invisibilium.* Ce système d'alternance de groupes vocaux tantôt à 3 ou 5 voix dure jusqu'à la mes. 27, repos sur *fa. Deum de Deo,* même procédé d'alternance (vocalise sur *vero* au soprano, mes. 35) jusqu'à « *descendit de caelis* » où l'on s'arrête sur un accord de *do majeur* (dominante de *fa*).

2°) *Et incarnatus est* très simple à 6 voix, avec quelques vocalises et des parties très mélodiques, surtout vers la mesure 67 et les suivantes. *Crucifixus* à 4 voix seulement (une de chaque espèce), très expressif, entrée à 2 puis à 3 et 4 voix qui continuent la phrase (Ornement sur *Pilato*), allongement de *passus* dont la phrase tombe sur une quinte creuse, on revient en *fa* avec *resurrexit* avec les 4 voix et des vocalises terminent *ad dexteram Patris.* Après, les groupes de voix à 3 ou 4 continuent note contre note tout en restant mélodiques, jusqu'à « *non erit finis* », pour se reposer sur un accord de *fa* sans tierce.

3°) Les dernières invocations semblent constituer une partie brillante toujours à 6 voix, avec quelques imitations, notamment les montées ou descentes de 5 notes (sur *vivificantem, filioque...*). Entrées échelonnées sur *qui cum Patre,* puis tous s'unissent sur *qui locutus,* pour se répondre plus loin avec des vocalises sur certains mots: *prophetas, catholicam...* Mesure 153, au *Confiteor,* double entrée canonique terminée par des vocalises, pour reprendre à «*Et expecto*».

Coda : Et vitam venturi, entrées successives, aboutissant à l'*Amen,* vocalises avec doubles canons et s'achevant sur une cadence plagale.

IV) Sanctus

1°) a) *Sanctus* (C), très beau, très solennel avec ses vocalises conjointes montantes ou descendantes se répondant d'une voix à l'autre dans les dessus et les ténors, alors que les basses s'en tiennent à des valeurs longues. La 2e basse surtout, avec quelques vocalises moins rapides et évoluant presque sur des formules tonales, aboutissement sur la dominante (*fa*). *Dominus Deus* : Entrée à 3 voix, la supérieure est imitée par l'alto, à la quinte inférieure, puis au 1er ténor (à l'octave), plus serré, retour des mêmes éléments prolongés et développés de vocalises (toujours les montées de 5 notes). Tous se rejoignent et s'arrêtent sur un accord de tonique.

b) *Pleni sunt,* nouveau motif donné à 3 voix, avec réponse au 1er ténor qui reproduit la formule *dom. tonique* par celle de *Tonique-dominante,* comme plus tard dans une fugue; le soprano rentre à son tour très orné, de même la première basse qui reproduit le contresujet (mes. 36) sur une réponse des ténors; cette continuation de l'exposition s'achève avec des vocalises. *Gloria tua :* entrée massive à 3 voix; la première basse est reproduite par le soprano qui grimpe toute une gamme et revient s'arrêter sur la tierce. Le motif se répercute de plus en plus orné, jusqu'à sa conclusion avec une double pédale de *si bémol* (soprano et 1er ténor) sous laquelle se déroulent des vocalises (la voix est traitée comme un instrument).

c) *Hosanna,* plus massif à 4 parties, puis à 6; la phrase est répétée et ornée de vocalises pour s'achever en *si bémol.*

2°) *Benedictus* (D) à 4 parties (rien que les voix hautes: soprani, alti, ténors). Entrée à 2 voix : soprano, 1er *ténor*, très ornés. Réponse : Alto et 2e ténor (vocalise sur la syllabe accentuée) avec quelques changements. Ces motifs sont repris en contrepoint canonique parfois à parties renversées et allongement des vocalises. *Qui venit,* nouvelle phrase exposée en imitation, se redit de même façon, suivie de *in nomine Domine* en canon quinte et octave (remarquer que la plupart des imitations canoniques se font à la quinte (ou quarte) et l'octave.) Ce motif se répète sur des intervalles différents et cette partie s'achève sur *Domini* avec un accord de *Fa* (dominante).

3°) *Hosanna :* reprise exacte de c).

V) Agnus Dei - I

Cette pièce comprend deux morceaux : l'un pour le *miserere nobis,* l'autre avec le *dona nobis pacem.*

1°) *Agnus Dei* tout en style canonique. Le sujet (1) est repris en strette à l'octave par le soprano et à la quinte (*fa, si bémol*) par la 2e basse et l'alto. Cette double exposition est complétée par les entrées de la 1re basse et du 2e ténor (on est à 6 parties,). Ce thème est développé avec des ornements assez mouvementés (v. ténor). La partie d'alto est par moment très grave (v. mes. 7, 8), on aboutit à un accord parfait de *si bémol. Qui tollis :* nouvelle phrase (2e ténor) avec 2 contre-sujets (sop. et basse). Réponse à l'alto, répétée au 1er ténor avec les contre-sujets (1re basse et 1er ténor). Le sujet reparaît à divers intervalles, s'ornant de vocalises où les ténors dominent le tout, très mélodiquement, ceci jusqu'à la mesure 34, où un Accord de tonique (*si bémol*) forme un petit repos.

2°) *Miserere nobis,* plus simple, mais avec vocalises sur *nobis.* Remarquer celle du 1er ténor qui domine tout l'ensemble (mes. 39-40 et suivantes). La supplication est répétée, très ornée, on s'arrête sur l'enchaînement Sous-dominante-Tonique (*mi bémol-si bémol*). Toute cette pièce est rigoureusement écrite en style canonique avec des parties *mélodiques* très musicales dans leurs ornements divers croissant en intérêt.

Agnus Dei - II

L'imploration pour demander la *paix* et qui couronne l'œuvre est écrite à 7 parties : 2 soprani, 2 alti, dont un ténor (les deux paraissent être des voix d'hommes aiguës), un vrai ténor, 2 basses. Entrée à 3 parties dont une (F) formera *Canon* avec le 2e alto (à la quinte) puis au 2e soprano (quinte du précédent). Les autres voix entourent ces entrées de volutes, longues vocalises tissant leurs guirlandes autour de la victime (les 2 alti descendent très bas, ce qui semble confirmer leur tenue par des voix masculines). Mesure 14 : *Qui tollis* à 4 parties en échelle s'imbriquant dans les dernières invocations : *Agnus Dei,* pour envahir le chœur (mes. 16) toujours avec des vocalises, se développant jusqu'à la mesure 28 (on y retrouve les dessins montants ou descendants de notes conjointes).

2°) *Dona nobis pacem* (mes. 28), avec imitation canonique entre les 2 basses, les 2 alti, plus loin les 2 soprani, et beaucoup de vocalises. Tout est très développé dans de longues mélodies se croisant ou se répondant, pour aboutir à une pédale de tonique (*si bémol*) au 2e soprano, pendant que le 1er vocalise, et les 3 voix graves redisent l'imploration pour finir très paisiblement sur l'enchaînement : *mi bémol-si bémol* (cadence plagale) et avec beaucoup de confiance.

Nos lecteurs peuvent retrouver ici certaines observations exprimées à propos du « *Stabat Mater* » (v. n° 84, janvier 1962) du même Palestrina : Harmonies uniquement consonnantes, sens tonal affirmé surtout avec les formules de cadences qui deviendront le Code de l'harmonie des deux siècles suivants. La *tonalité* a remplacé la modalité et exerce sa tyrannie malgré quelques altérations ou semblants de modulations, par pour l'instant, il ne s'agit que de simples oscillations à la dominante, la sous-dominante ou au relatif. L'écriture demeure le contrepoint rigoureux, avec l'obligation de faire « chanter » toutes les parties.



NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Voici, en premier lieu, quelques disques qu'en raison de leurs caractères particuliers, je ne peux placer qu'en dehors de ma présentation habituelle. Le premier « *Hommage à Roger Ducasse* » ne passera pas inaperçu : il représente un émouvant message auquel bon nombre de professeurs seront sensibles. Puisse ce disque ouvrir des oreilles, rafraîchir des mémoires, éviter que ne sombre dans l'oubli une musique sensible, singulièrement bien écrite et témoignant d'un esprit hautement cultivé. Faites entendre cette musique. Débutant par quelques mots du compositeur lui-même, le disque se poursuit avec : *Romance pour violoncelle et piano*, *Suite* pour petit orchestre, deux *chœurs* délicieusement chantés par la chorale de l'Ecole Normale d'Institutrices de la Gironde dirigée par l'une des nôtres : Mme Gardère, des *Pièces* pour piano et la *Pastorale* pour orgue que l'actuel titulaire du grand orgue de la cathédrale métropolitaine joue avec, à la fois, une technique brillante, une culture et une sensibilité musicale pénétrantes. Le disque (31) est dû à la diligence de « Les Amis de Roger Ducasse », 71, rue du Loup à Bordeaux, association s'efforçant de perpétuer le souvenir du compositeur et d'en faire connaître la musique. Puisse cet enregistrement les aider dans leur tâche.

Le second disque présente l'orgue du Palais de Chaillot. André Marchal, celui qui parmi les organistes ayant touché ce monumental instrument, s'est le plus souvent installé à ses claviers, donne ici un récital parcourant tous les cycles de la littérature pour orgue, et, par le choix des œuvres, une superbe illustration des ressources sonores. Norbert Dufourcq commente et explique les diverses étapes de la transformation du vieil orgue Cavaillé du Trocadéro en celui-ci dû au facteur Gonzalez. Voilà, certes, un disque heureux, utile ; retenez-le, il vous servira auprès de vos grands élèves, d'autant que la pochette donne la composition de l'instrument (13). La firme éditrice ERATO annonce un autre disque sur la composition et les jeux de l'orgue, je ne manquerai pas de vous entretenir. A ce disque, joignez celui que LA VOIX DE SON MAITRE consacre aux instruments de l'orchestre ; Ménuhin les présente les uns après les autres, en explique et illustre par des exemples sonores toutes les ressources ; d'autres exemples bien choisis replacent chaque instrument dans l'orchestre. Rien n'est oublié depuis le violon jusqu'aux plus récentes acquisitions de la batterie y compris les instruments sud-américains tels que maracas, calebasses, claves. Une plaquette de 16 pages donne le texte parlé ainsi que des images des divers instruments. Ce disque, infiniment utile, me semble former ce qu'il y a de meilleur dans le genre avec un certain disque VOX dont j'ai parlé en janvier 1960, premier d'une série qui ne fut pas poursuivie on se demande pourquoi.

« *L'Education Musicale* » indique régulièrement les émissions radiophoniques « MUSIQUE ET CULTURE. POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE ». Outre cela, cette association publie non seulement des Fiches d'Education musicale, mais aussi des disques commentés avec le plus grand bonheur, j'en ai déjà parlé en novembre dernier. Voici maintenant un second disque : *Divertimento* n° 11 en ré majeur pour hautbois, 2 cors et cordes de MOZART. On ne peut, certes, trouver plus délicatement conçu et réalisé pour de jeunes auditoires. Comme il s'agit d'initiation musicale, la pédagogie à sa part, mais elle est faite dans un tel style, une telle netteté et sans paroles inutiles que la musique domine le tout. Et puis, interprétation par l'orchestre radio-symphonique de Strasbourg et enregistrement allant de pair, font vivre les élèves de beauté, ce qui est, en définitive, le seul but d'une éducation musicale. Mille fois bravo aux animateurs-réalisateurs de ce mouvement. Le disque s'accompagne d'une plaquette donnant le texte parlé, les croquis des instruments et les thèmes musicaux. Si vous êtes préoccupés pour offrir ou récompenser en fin d'année, songez à ce disque ainsi qu'aux deux qui le précèdent (26).

La musique religieuse, ou d'inspiration religieuse, les œuvres que voici ayant peu de place à l'office, surtout de nos jours..., couvre diverses périodes de l'histoire : de Bach à Berlioz. Quatre Cantates dont deux pour solistes figurent au catalogue LUMEN (3) de Bach et une, rangée à tort semble-t-il par Spitta et Shweitzer parmi les œuvres du Cantor) : un disque (1) contient les *Cantates* BW171 pour la Nouvelle Année et BW 127 « *Esto mihi* » pour le dimanche de la Quinquagésime ; dans la première, tout ce qui peut appartenir au genre se trouve utilisé fugue chorale, aria, arioso, récitatif, choral. Puisqu'il s'agit du Règne éternel et de la puissance de Dieu, le morceau initial est une fugue, une fugue chorale de surcroit, qu'on retrouve d'ailleurs dans le Credo de la Messe en si, fugue d'une impressionnante majesté que les trompettes, obligées relèvent encore... Le quatrième morceau, un Aria, appartient à une Cantate profane, Eole apaisé. Quel mystérieux instinct poussait donc le maître à utiliser le même matériau pour des œuvres si différentes l'une de l'autre, sans qu'il en résultât un dommage quelconque, ni musicalement, ni dramatiquement ; dans le choral final, trompettes et timbales, précisent le sens du texte de Picander brodant sur l'évangile du jour. La seconde Cantate, une de celles que BACH conçut pour ce dimanche de la Quinquagésime précédant le temps de la Passion, commente comme il se doit, l'évangile du jour ; elle appartient au genre de la cantate-chorale, ce qui revient à dire que les huit strophes du cantique parcourent l'œuvre, les première et dernière semblables, les autres traitées en arias et récitatifs. On étudiera avec soin : 1°) La construction musicale du premier morceau, utilisant à la fois la mélodie du cantique, celle en valeurs longues du « Christ agneau de Dieu » ; 2°) Le pittoresque du premier Air avec ses pizzicati des cordes ; 3°) La forme du morceau suivant jouxtant récitatif et air, cependant qu'une trompette évoque le jour du jugement dernier. Le second disque chez le même éditeur LUMEN (2) donne deux Cantates pour solistes : BW 199 pour le deuxième dimanche après la Trinité et BW 189, attribuée maintenant à l'organiste Melchior Hofmann. La première, admirable de maîtrise, rassemble soprano, hautbois, cordes et basse continue. Bach, avec ces simples moyens, traduit magistralement les caractères tour à tour dramatique et joyeux du texte : cordes accompagnant les récitatifs, mélodie étendue avec de grands intervalles au hautbois dans le premier air, rythme de la gigue dans l'air final pour exprimer « comment mon cœur est joyeux » ; la seconde Cantate, pour ténor, flûte à bec, hautbois, violon, se singularise par une tour mélodique du plus agréable effet et une recherche élevée, et réussie, des sonorités instrumentales. Ces deux disques appartiennent à l'excellente collection « BACH-STUDIO ». Chaque disque s'accompagne d'une plaquette rédigée en trois langues.

Une remarquable production qui, en particulier, comblera les candidats au C.A.E.M., puisque la première partie de l'œuvre figure au programme, se trouve chez LA VOIX DE SON MAITRE : la *Création* de HAYDN (19). Tous les interprêtes, solistes (El. Grümmer, soprano, J. Traxel, ténor, G. Frick, basse, W. Meyer, clavecin), chœurs (de la cathédrale Ste Hedwige de Berlin), orchestre symphonique de Berlin, forment un ensemble d'une homogénéité parfaite faisant intimement corps avec l'œuvre ; leur chef, Karl Forster, animateur infiniment sensible, obtient la plus grande souplesse expressive et sonore et donne un relief saisissant à chaque élément de cette œuvre fort riche par son inspiration, sa sincérité, son sentiment et sa couleur. On comprend facilement l'enthousiasme provoqué par cet oratorio dès sa première audition, en 1798.

Parmi tous les textes liturgiques, il en est un qui, de tous temps, a inspiré les musiciens du fait de la richesse de son texte et de la diversité de ses sentiments : la Messe des Morts, dont le premier mot de l'Introït « *Requiem* » sert à la désigner.

Aux diverses parties qui la composent ; Introït, Kyrie, Graduel, Trait, Prose, Offertoire, Sanctus, Agnus Dei, Communion, s'ajoutent celles de l'absoute : Libera me, In Paradium. Toutes ne furent pas toujours traitées par les compositeurs. Au XVIe siècle, suivant pas à pas le déroulement de l'office, la Messe des Morts se présente en pur contrepoint vocal ; plus tard, débordant le cadre de l'église, elle devient la raison d'œuvres ressortissant à la Cantate, ou mieux, à l'Oratorio. On sait, après, ce qu'en firent les romantiques. A notre époque, les musiciens, revenant aux sources premières, replacent leurs œuvres dans le cadre de l'office en prenant comme base les thèmes grégoriens. Passant par les diverses écoles, les styles, les tendances de chaque époque, les tempéraments des compositeurs, le texte de l'Ecriture a permis des œuvres dont certaines s'élèvent au rang de chef-d'œuvre. Voici trois moments de cette histoire : le *Requiem* de MOZART reflète une soumission certaine au texte grégorien ; on s'en rendra compte avec le Requiem initial : le thème vocal adopte le thème grégorien et le verset « *Te decet* » comme dans le texte initial, est confié à un soliste ; seule, semble s'écarter de l'ambiance liturgique, la séquence de Thomas de Celano, le *Dies Irae ;* rien de surprenant à ce que ce morceau devienne ici humain et dramatique, que l'orchestre devienne prépondérant ; ne s'agit-il pas, en effet, d'une pièce essentiellement personnelle exprimant la crainte de chaque homme à l'instant de rendre des comptes. Vous trouverez l'œuvre dans une interprétation de la plus grande émotion et dans une technique instrumentale et vocale impeccable, servies par un enregistrement hors de pair chez TELEFUNKEN (27) ; K. Richter dirige l'orchestre et les chœurs de la Société Bach de Munich. Un second *Requiem* figure au catalogue PHILIPS (II) avec les chœurs du théâtre Verdi et l'orchestre philharmonique de Trieste. Signé CHERUBINI, son langage contrapuntique est de la meilleure tradition ; fort liturgique, à l'exception toutefois du *Dies Irae*, l'œuvre plus émouvante par la qualité de l'écriture que par la profondeur des sentiments qui l'animent, mérite sa classification parmi les meilleures du genre. A son audition, on comprendra la réserve de BERLIOZ ; de notre grand romantique, vous trouverez son *Requiem* en une version très honorable chez VOX (10) avec l'orchestre de l'Opéra, les chœurs de la RTF et J. Giraudeau dont la vaste culture musicale lui permet d'interpréter avec excellence n'importe quelle partition.

En musique instrumentale, le choix comprend orgue, clavecin, piano, violoncelle.

Chez VEGA (30), un petit 17 cm. permet à J.-J. Grunenwald de faire revivre à la fois un merveilleux instrument italien du XVIe siècle, l'orgue Antegnati de San Giuseppe de Brescia, et de la musique de l'époque signée A. et G. GABRIELI, L. ROSSI, MARTINI, D. ZIPOLI, FRESCOBALDI.

A l'ensemble des œuvres pour orgue de J-S. BACH, interprétées par M.-Cl. Alain sur l'orgue Marcussen de l'église de Varde en Danemark, et dont il fut déjà question ici-même, manquait le complément de l'intégrale de l'*Orgelbüchlein*. Voilà qui est fait avec deux disques ERATO (3). Qu'il s'agisse du symbolisme du maître, des diverses formes du choral, des innombrables ressources du contrepoint, de la technique de l'orgue, du commentaire musical des textes, tout se trouve réuni dans cet admirable recueil, aussi bien pour la formation de l'organiste au service du culte que pour l'homme cultivé. Les pochettes donnent les textes ainsi que les registrations.

De BACH encore, mais pour le clavecin, un très bon disque ARCHIV (4) contient les *Inventions* à 2 et 3 voix jouées par Kirkatrick ; à vos élèves pianistes, à tout le moins, faites entendre ce disque précieux. Ajoutez-lui celui qui, pour le même instrument, donne, chez TELEFUNKEN (12), de Fr. COUPERIN, les *Huit Préludes* de « *L'Art de toucher le clavecin* ». Quatre Sonates de MOZART (n° 15 en ut mineur, n° II en la mineur comprenant la célèbre *Marche Turque*, n° 17 en ré mineur appelée « *La Chasse* » et n° 8 en la mineur) interprétées avec infiniment de délicatesse par G. Tacchino constituent un autre excellent disque chez LA VOIX DE SON MAITRE (28) aussi utile à votre pédagogie que les deux précédents.

Vous saluerez avec satisfaction l'inscription au catalogue DISCOPHILES d'un disque consacré à SCHUMANN avec deux expressions fort significatives de l'état d'âme du compositeur. On ne pouvait mieux choisir à cet égard, que les huit pièces de *Fantasiestücke* op. 12, d'une part, et l'*Humoresque*, op. 20 ; l'interprétation profonde et infiniment nuancée d'Y. Nat procure de belles émotions. Le texte de présentation, signé C. de Nys, étudie Schumann et le romantisme musical, l'esthétique pianistique du musicien et les deux œuvres enregistrées (33).

Pour deux instruments, je vous recommande l'enregistrement que, dans la collection des « Gravures Illustres », LA VOIX DE SON MAITRE consacre à Thibaud, Cortot et Casals. Ce disque, émouvant à plus d'un titre, présente, jouée par Thibaud et Cortot, deux pages de BEETHOVEN, la fameuse *Sonate à Kreutzer,* puis, par Casals et Cortot, les *Variations sur un thème de la Flûte Enchantée* (5). Enfin, un disque ERATO-JARDIN DES ARTS clôt, magnifiquement, ce chapitre avec l'intégrale des *Sonates pour violoncelle et piano* de BEETHOVEN jouées par Janos Starker et Gyorgy Sebok. Ces cinq Sonates franchissent une période de dix-neuf années de la vie du maître allemand puisque les deux premières furent achevées en 1796, la troisième datant de 1808 et les deux dernières de 1815. Avec les deux séries de Variations et le triple Concerto, ces compositions constituent toute la production du musicien pour l'instrument dont il étudia longtemps les ressources qu'il utilise complètement ici, qu'il épuise même, dans une forme évoluant sans cesse et dans la musicalité et l'expression que vous imaginez. Comme la littérature pour le violoncelle est assez modeste, retenez ces deux disques ; en dehors de votre plaisir personnel, songez qu'ils vous seront fort utiles pour la formation culturelle de vos grands élèves, d'autant que l'interprétation, hors de pair, touche à des sommets artistiques. Ainsi qu'il est de règle avec cette collection, la présentation, parfaite, comprend une très luxueuse plaquette abondamment illustrée avec des reproductions diverses (manuscrits, tableaux, portraits), le texte d'Olivier Alain retrace l'histoire des œuvres et donne leur analyse (6).

Pour formations plus importantes, je signale d'abord deux disques consacrés à TELEMANN, bien précieux à l'étude de l'évolution de formes telles que sonate en trio, suite, concerto, ouverture, d'une part, et, d'autre part, à la connaissance des instruments. Le premier disque (AMADEO) groupe des *Sonates en trio* pour flûte à bec, dessus de viole, violon, clavecin, basse continue (35) ; le second, l'*Ouvertue en ut mineur* en 10 mouvements, pièce descriptive, jouée dans version première, c'est-à-dire avec des instrument de l'époque : 4 violons, basson, hautbois, flûte à bec, flûte traversière, basse continue ; la *Suite en ré mineur* pour hautbois, violon et continuo ; le *Concerto en la majeur* pour flûte traversière, clavecin et basse continue ; une *Sonate en trio* pour hautbois, clavecin et continuo (36). Chez le même ARCHIV, un disque illustre l'école française avec MARIN MARAIS (*15 Variations à 1 et 2 violes*), Fr. COUPERIN (*Suite pour violes et basse chiffrée*) et de GRIGNY, GUILAIN, F. COUPERIN, DANDRIEU et P. DU MAGE, diverses pièces d'orgue, toutes plus intéressantes les unes que les autres (15). Enfin, pour le quatuor à cordes, vous trouverez chez FONTANA, le second *Quatuor* en fa majeur de TCHAIKOVSKY et de DVORAK, le 6ᵉ en fa (14).

Le Concerto se présente sous ses deux aspects : concerto grosso et concerto pour solistes. Chez VOX, voici de GEMINIANI, quatre *Concerti grossi ;* avec ce disque (17), le troisième, s'ajoutant à ceux déjà signalés, vous disposerez de la totalité des compositions de ce genre de ce musicien. De VIVALDI, l'ensemble des Concerti formant *L'Estro Armonico,* op. 3 joué par les Virtuosi di Roma, existe chez LA VOIX DE SON MAITRE. Avec ces douze Concerti, les deux genres sont traités. N'en déplaise aux détracteurs du musicien, c'est une mode, ces pages doivent avoir une certaine valeur puisque Bach en a retenu six pour les transcrire ou les utiliser pour clavecin ou pour orgue. L'interprétation touche à la perfection de même que l'enregistrement ; aux trois disques livrés en coffret, s'ajoute une précieuse plaquette de seize pages présentant le compositeur, étudiant le concerto en général et chez Vivaldi et analysant les œuvres présentes (36).

Une marque assez peu connue malheureusement, TEPPAZ, a imaginé la réalisation d'une collection « Concert ». Cela revient à dire que chaque disque représente un programme basé sur le répertoire classique. L'idée, séduisante, rencontrera votre agrément parce que professionnellement, elle vous donnera satisfaction du fait que chaque disque comprend des œuvres de formes et de caractères divers ainsi que plusieurs compositeurs. Sur le premier disque figure le *Concerto pour trompette en mi bémol* de HAYDN ; les autres œuvres du « Concert » rassemblent WEBER avec l'*Ouverture du Freischutz* et BEETHOVEN avec la *Première Symphonie.* J.-B. Mari dirige l'orchestre de la Société des Concerts, voilà qui situe la qualité de l'interprétation fort bien servie par la prise de son (37). Un prestigieux enregistrement, dans la collection « Prestige » chez DEUTSCHE GRAMMOPHON, fort judicieusement couronné d'un Grand Prix Ch. Gros 1962 contient, de BEETHOVEN, le *Triple Concerto* pour piano, violon et violoncelle avec G. Anda, W. Schneiderhan, P. Fournier, l'orchestre radio-symphonique de Berlin et F. Fricsay (8). Enfin, retenez une étourdissante interprétation du *Concerto en la mineur* de GRIEG et des *Variations Symphoniques* de C. FRANCK par G. Cziffra chez LA VOIX DE SON MAITRE (18).



Dans le domaine symphonique pur, un ensemble classique et romantique offre à votre choix des œuvres ayant déjà eu l'honneur du catalogue discographique. Cependant, la valeur des interprétations, le soin des enregistrements les signalent vivement à votre attention. Chez DEUTCHE GRAMMOPHON, voici, sous la direction de Fricsay, deux Symphonies de MOZART, l'une d'elles, la 41ᵉ en ut mineur aidera, avec le plus grand profit, les candidats au Baccalauréat dans l'étude de ce chef-d'œuvre inscrit au programme de leur examen (29). Chez le même éditeur et par le même chef, vous trouverez une fameuse *Septième Symphonie* de BEETHOVEN (9). Deux symphonies : de SCHUBERT, l'*Inachevée* et de MENDELSSOHN, l'*Italienne* jouées par l'Orchestre Symphonique de Vienne se trouvent chez PHILIPS (32). Encore avec Fricsay et toujours chez DEUTCHE GR., retenez, de LISZT, une prestigieuse *Faust-Symphonie* ainsi qu'un poème symphonique toujours utile, *Les Préludes* (24). Par ailleurs, voici l'enregistrement d'une composition fort attachante d'un musicien belge disparu : JOSEPH JONGEN (1873-1953) qui fut organiste puis Directeur du Conservatoire de Bruxelles ; sa *Symphonie Concertante* dans laquelle, bien sûr, l'orgue se taille une place de choix s'apparente au moule traditionnel de la sonate. Fort belle, cette page exprime de nombreux sentiments allant de la passion dramatique dans le premier mouvement à une irrésistible gaîté dans le dernier avec de délicats thèmes, des harmonies et des rythmes audacieux. L'orgue, celui de Chaillot, est touché par V. Fux avec beaucoup de brio, l'orchestre, celui de l'Opéra et G. Prêtre est au pupitre (23).

Enfin vous pouvez compléter votre collection d'illustrations sonores de l'Histoire de France par deux disques CHANT DU MONDE ; tous deux se rapportent à la troisième République avec une dizaine de chansons qui furent dans toutes les bouches (21).

(1) - J. S.BACH.
— Cantates 127 « Seigneur Jésus Christ, vrai homme et vrai Dieu » et 171 « Dieu, de même que ton nom, ainsi est ta gloire - 30/33 - LUMEN - 641209.

(2) - J. S. BACH.
— Cantates 199 « Mon cœur est baigné de sang » et 189 « Mon âme glorifie et magnifie » - 30/33 - LUMEN - 641207.

(3) - J. S. BACH.
— Orgelbuchlein, vol. I et II - 30/33 - ERATO - LDE 3214 et 3215.

(4) - J. S. BACH.
— Inventions à 2 et 3 voix - 30/33 - ARCHIV. - 14179.

(5) - BEETHOVEN.
— Sonate violon piano, n° 9 en La Maj. ; Variations sur un thème de la Flûte Enchantée pour violoncelle et piano - 30/33 - V.S.M. - COLH 92.

(6) - BEETHOVEN.
— Intégrale des Sonates piano et violoncelle - 30/33 - E.J.A. - 6 et 7.

(8) - BEETHOVEN.
— Triple Concerto Ut Maj. - 30/33 - DEUTCHE - 619236.

(9) - BEETHOVEN.
— 7ᵉ Symphonie - 30/33 - DEUTCHE - LPM 18757.

(10) - BERLIOZ.
— Requiem - 30/33 - VOX - VUX 2013.

(11) - CHERUBINI.
— Requiem - 30/33 - PHILIPS - 641114 LXL.

(12) - F. COUPERIN.
— 8 Préludes de « L'Art de toucher le clavecin » - 17/45 - TELEFUNKEN - AWT 8033.

(13) -
— Connaissez-vous l'orgue de Chaillot ? J. S. Bach ses précurseurs, ses disciples - 30/33 - ERATO - LDEP 3199.

(14) - DVORAK.
— Quatuor n° 6 en Fa Mineur, op. 96 - 30/33 - FONTANA - 698062 FL.

(14) - TCHAIKOVSKY.
— Quatuor n° 2 en Fa Mineur, op. 22 - 30/33 - FONTANA - 698062 FL.

(15) -
— L'Europe occidentale entre le Baroque et le Rococo - 30/33 - ARCHIV. - 14176 APM.

(17) - GEMINIANI.
— Concerti grossi : op. 2, n° 3 et 4 ; op. 4, n° 3 et 4 30/33 - VOX - DL 413/2.

(18) - C. FRANCK.
— Variations Symphoniques - 30/33 - V.S.M. - FALP 703.

(18) - GRIEG.
— Concerto La Mineur, op. 16 - 30/33 - V.S.M. - FALP 703.

(19) - HAYDN
— La Création - 30/33 - V.S.M. - FALP 705 à 7.

(21) -
— Histoire de France par les Chansons : n° 18 : Les - LDY 4198.
N° 19 : Au temps de M. Grévy - 17/33 - C.D.M. - LDY 4199.

(22) -
— Les Instruments de l'orchestre présentés par Y. Menuhin - 30/33 - V.S.M. - FALP 738.

(23) - JONGEN
— Symphonie concertante - 30/33 - CAPITOL - P 8573.

(24) - LISZT.
— Faust Symphonie - Les Préludes - 30-33 - DEUTSCHE - LPM 18647/8.

(26) - MOZART.
— Divertissement n° 11 en Ré Mineur - 25/33 - MUS. ET C. - MC 2532 A.

(27) - MOZART.
— Requiem - 30/33 - TELEFUNKEN - LT 43059.

(28) - MOZART.
— 4 Sonates célèbres - 30/33 - V.S.M. - FALP 30243.

(29) - MOZART.
— Symphonies n° 29 en La Majeur, K 201 et n° 41 en Ut Maj. K 551 - 30/33 - DEUTSCHE - LPM 18709.

(30) -
— L'orgue classique en Italie (A. Gabrieli : Canzon ariosa ; Luigi Rossi : Passacaille ; G. Gabrieli : Canzone « La Spiritata » ; G. Martini : Sonata sui flauti ; D. Zipoli : Elevazione ; Frescobaldi : Ricerrare en soi M. « Toccata d'Intavolatura - 17/33 - VEGA - C 37 A 329.

(31) - Roger DUCASSE.
— Romance pour violoncelle et piano ; Suite pour petit orchestre ; Deux chœurs (Le Soir, Le Printemps) : Pastorale pour orgue : Pièces pour piano (Etude en Mi M., extraite des 4 Etudes) ; 3 Préludes extraits des 6 Préludes - 30/33 - AMIS DE R.D. - DSE A.

(32) - SCHUBERT.
— Symphonie n° 8 « Inachevée » - 30/33 - PHILIPS - L02024L.

(32) - MENDELSSOHN.
— Symphonie n° 4 « Italienne » - 30/33 - PHILIPS - L02024L.

(33) - SCHUMANN.
— Fantasiestücke op. 12 ; Humoresque, op. 20 - 30/33 - DISCOPHILES - DF 730023.

(34) - TELEMANN.
— Sonates en trio - 30/33 - AMADEO - AVRS 6181.

(35) - TELEMANN.
— La Musique allemande préclassique - 30/33 - ARCHIV. - 14198.

(36) - VIVALDI.
— L'Estro Armonico - 30/33 - V.S.M. - FALP 685/7.

(37) - WEBER.
— Ouverture du Freischutz - 30/33 - TEPPAZ - 30516.

(37) - HAYDN
— Concerto pour trompette - 30/33 - TEPPAZ - 30516.

(37) - BEETHOVEN.
— 1re Symphonie - 30/33 - TEPPAZ - 30516.

TRADITION

La petite chronique qui suit a paru dans le numéro de mai 1962 de notre jeune consœur La Vie de Château, *revue des élèves des Lycées François-1er, François Couperin et Annexe internationale à Fontainebleau,. Nous pensons qu'elle est susceptible d'intéresser d'autres lycéens ou étudiants et en avons extrait la partie traitant de généralités, après que l'auteur eût fait allusion à la tradition que la Revue essaie de maintenir dans les divers établissements secondaires de la Ville.*

LA REDACTION.

... Donc il y a une tradition; et c'est précisément de tradition que j'aimerais vous entretenir un peu : non point de la Tradition solennelle, du flambeau à transmettre, de ces grandes hérédités qui font la Gloire d'une Nation, mais tout simplement de la tradition populaire, celle qui fait l'originalité d'une même nation.

Cette tradition populaire, que certains veulent étouffer sous une vitrine de musée, en la parant de pompeux substantifs : folklore, ethnomusicologie..., est vivante encore en nous, quoi qu'on dise. Mais elle se trouve constamment menacée par une normalisation qui déroute et qui, souvent, écœure. Beaucoup d'entre vous, mes amis, reconnaîtront mes « dadas » favoris : pensez-vous faire apprécier la tradition culinaire française en faisant déguster à vos amis étrangers l'international chewing-gum ou la coca-cola ? Non ! Vous préférerez faire appel à quelque bonne spécialité de chez nous, à quelque bon crû de Loire, de Bourgogne ou de Bordeaux. Il en va de même dans les autres domaines : travail, mode, divertissements.

Ces besoins répondent à un besoin profond de notre nature et, nonobstant le petit coin de terre qui fut le cadre de nos premières sensations, ou celui-là même où nous nous sommes retrouvés, il y a tout un monde psychologique qui nous attache à ceux de chez nous. Ce n'est pas vainement que, sous toutes les latitudes, on retrouve des Amicales bretonnes, briardes, provençales ou d'ailleurs : dans tes yeux de rêve, Maryse (1), je retrouve la tradition de Guenièvre, de Lancelot ou de Perrinaïk; dans ta voix pimentée, Maurice (2), passent les parfums des lavandes de Provence; toi, Gilles (2), c'est la moisson des Flandres qui frémit dans tes cheveux blonds. Et toi, Sylvie (1), qui m'apportait l'autre jour une si jolie chanson, tu me fais penser à une autre Sylvie qui était aussi de ton pays, et que j'aime comme une petite sœur...

Tu souris, ami lecteur, mais regarde autour de toi : vois l'ingénieur qui, rentré chez lui, ouvre la parenthèse sur ses savants travaux pour écouter ces vieux airs du pays dont parle Rostand; vois ce mécano bien 1962, quitter son bleu, le samedi soir, pour aller rejoindre l'ami Gratacap (3), et avec les copains, danser l'antique et trépidante bourrée non loin du Château, au son d'une cabrette, laquelle, pour être enregistrée, n'en est pas moins traditionnelle; entends la ménagère retour du marché, échangeant en catimini (paix, philologues !) avec une amie quelque savoureuse réplique en parler du pays. Le lyrisme pourrait aller loin, jusqu'à la robe de la payse dont parle Déroulède.

La technique évolue, mais le cœur de l'homme ne change guère, et le lampiste qui prend sa retraite, dans son petit coin natal, approuverait certes du Bellay, si la vie lui eut donné le loisir d'apprécier certaines évocations d'un petit Liré.

A l'ouvrier, l'Ancien Régime avait donné le loisir de partir à l'aventure dans sa jeunesse : cette aventure qui tente encore vos seize ans, chers amis; mais l'aventure vécue, c'est chez soi que l'on mettait en pratique son habileté d'artisan; et les rudes chants de métier, les gaudrioles qui se chantaient, les récits, qui se répétaient à la veillée, qui se font encore bien souvent, valaient, dans leur simplicité accessible à un peuple plein de bon sens, mieux que bien des philosophies. Le vieux chant briard de la *Rinette* et les commentaires qui se faisaient autour étaient sans doute plus profitables à la jeunesse que tous les doctes traités qui, aujourd'hui, se lisent en cachette !

Dans le domaine du pur divertissement, demandez à ceux qui le pratiquent encore — et il y en a plus que vous l'imaginez — si le twist suranné n'est point un avorton débile, comparé à un jabadao endiablé... Si un récit recueilli par Le Braz ou Luzel n'a pas une autre vigueur que le dernier « digest » que vous convoitez... Si le « *laissez-nous couper not' foin !* » du paysan gâtinais ne vaut pas toutes les philosophies politiques dans lesquelles nous nous égarons ?... Si la jeune fille qui passe, anonyme dans sa robe à l'avant-dernière mode de Paris ou de New York (on est toujours en retard d'une mesure dans ce domaine), n'attire pas de suite les regards, avec sa beauté du diable mise en valeur par le costume traditionnel ?

La réaction s'opère : les temps sont heureusement révolus où l'instituteur, titulaire de son B.C.E.P., mettait le bonnet d'âne à l'enfant qui disait la douceur de sa « Mammvro » et restait insensible au hiératisme du mot Patrie, où Mistral retrouvait une enfant en haillons, tremblant au fond d'une bergerie (4).

Les efforts se multiplient, mais ces jeunes enseignements de l'ancien temps souffrent souvent de vous être présentés édulcorés, censurés par une rigueur morale scolaire qui se veut bienfaisante, et ne vous les laisse considérer que comme des niaiseries : l'envers de ce qu'ils sont !

« La tradition, c'est ce qui est digne d'être appris, retenu et transmis », a dit un grand écrivain. Loin de moi l'idée d'appeler les phares à la rescousse : de Venantius Fortunat à Queffelec, en passant par Molière et Nerval, je m'y perdrais.

Mais je ne puis m'empêcher de songer à Saint-Exupéry : « ... Tu les bouscules et les bouleverses, et les forces de déménager de leurs coutumes, et tu ne conduis bientôt plus qu'un troupeau d'émigrants qui s'est vidé de son patrimoine : une armée qui campe toujours, et n'asseoit jamais ses assises ! »

Ne soyez pas des émigrants ! Sachez conserver en vous l'enthousiasme de votre race, et ne devenez point ces robots édulcorés dont la morne personnalité se rencontre à chaque détour de complexe urbain. Pensez que si vous êtes attirés par des traditions qui vous semblent étranges et fascinantes, qu'elles vous viennent d'Espagne, d'Ukraine ou d'Irlande, l'intérêt qu'elles suscitent en vous, naît de cette personnalité qu'elles dégagent alors que, par désinvolture, vous risquez de perdre, aux yeux des étrangers, ce qui faisait votre propre personnalité : la tradition, comme la civilisation, est un fil bien fragile !

Jean MAILLARD.

---

(1) Elèves du Lycée François Couperin

(2) Elèves du Lycée François Ier.

(3) Animateur de la « Bourrée bellifontaine », groupement folklorique.

(4) Il existe une poétique de la tradition populaire qui n'est sensible qu'à un « cœur simple », ou à l'esprit très évolué, qui n'en retrouve la résonance profonde qu'après un lent mûrissement intellectuel.

HARMONIE

par M. DAUTREMER

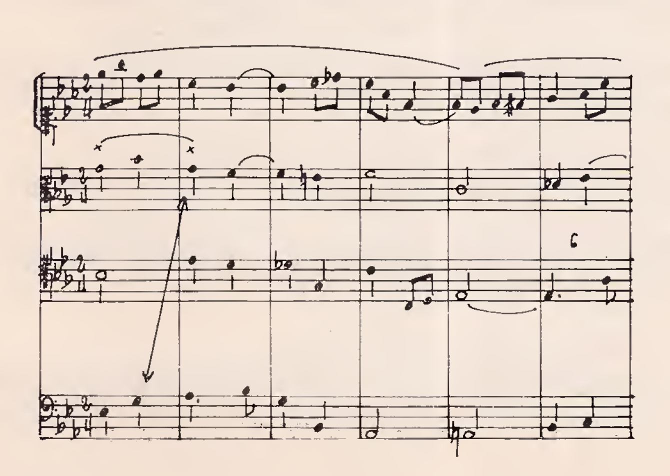
Réalisations (1)



Cette Basse, donnée chiffrée, ne dépasse pas l'emploi des Accords de 9e de dominante et des 7e d'espèce.

De ce dernier groupe on ne trouve qu'un exemple, à la 8e mesure : 4/3, c'est-à-dire le Second renversement de l'Accord 7 Fondamental placé sur le 2d degré de la gamme de Si b majeur.

Les exemples d'accords de 9e de dominante sont au nombre de trois : mesures 1, 5, 6, chaque fois avec suppression de la fondamentale, forme d'un emploi plus courant et d'un placement plus aisé que le même accord « avec » fondamentale.





A la deuxième mesure, le Sol de l'Alto, 1er temps, est une 7e attaquée sans préparation... Cependant, le même Sol est entendu au 1er temps de la mesure précédente... il quitte ensuite pour le Si b..., mais la présence du Sol n'est pas évanouie au point de donner l'impression d'une audace : dans un cas comme celui-ci on peut considérer que ce Sol (entendu, de plus, à la basse au 2e temps de la 1re mesure) est une exacte préparation de la dissonance de l'accord placé sur le 1er temps de la 2e mesure. A la 3e mesure, la modulation par chromatisme en Fa mineur est d'un effet excellent. Ténor expressif en valeurs syncopées aux mesures 6, 7, 8, 9. Enfin, 10e mesure, accord de *Seconde* sur le 1er temps... renversement de l'accord de 7e majeure placé sur le 4e degré de Mi b majeur.

Textes à réaliser



(1) Voir E.M., n° 93, décembre 1962.

ETUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education musicale à la Ville de Paris,
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

Chorales de C.E.G. - Collèges Classiques - Lycées

A nouveau, nous proposons à nos lecteurs un chœur en mode ancien (mode de ré - ancien mode phrygien des grecs voir n° 93, décembre 1962, p. 21/89, 1re colonne). Il s'agit d'une ancienne pastourelle Dauphinoise semblant puiser ses origines dans le chant grégorien, ce qui explique sa liberté rythmique et la coupe très irrégulière de ses phrases musicales.

ROSSIGNOLET SAUVAGE :

Pastourelle du Dauphiné.

Harmonisation à 3 voix mixtes de Guy DELAMORINIÈRE.

Ed. Leduc, 175, rue St-Honoré - Paris 1er.

Généralités.

« Avec ampleur », telle est l'indication générale notée en tête de ce chœur ; toutefois, il ne faut traduire avec force, mais avec une voix pleine, ronde, que seules de profondes inspirations permettent d'obtenir.

Aucune hâte dans le mouvement ; un grand calme presque contemplatif domine tout l'ensemble. Le chef dirigera donc avec des gestes larges, sans mouvements inutiles, accentuant ou diminuant l'amplitude du geste selon l'intensité de la nuance désirée.

Présentation.

Vieux chant tout simple. Le rossignol, ce messager de l'amour, est sur la branche perché ; Que voit-il ? — le bois touffu, la vaste plaine, mais aussi... il voit à la fenêtre deux yeux qui guettent anxieusement le retour du bien-aimé.
— Va donc (retrouver ta mie) lui dit le rossignol.

Division et travail par phrase.

a) « *Rossignolet du bois* ».

Soprani : le mi bécarre sera malaisé à obtenir assez haut, les élèves étant peu familiarisés avec le « mode de ré » auquel il appartient (Voir 1 du tableau terminal et exercices en fin d'exposé).

Respecter le « coulé » en diminuant le « do » (mesure 2).

Alti : Veiller à la rigoureuse immobilité de la tenue du « sol » (Voir exercices en fin d'exposé).

Barytons : sans difficulté.

Simultanéité de voix : 1° solfier ; 2° vocaliser ; 3° adapter les paroles - Soprani et alti - Alti et barytons - Soprani et barytons. Les trois voix simultanées : Faire remarquer la dissemblance de rythme, trois noires aux soprani, une blanche et une noire aux barytons.

b) « *Rossignolet sauvage* ».

Les noires gardent la même valeur à 2/4 ou à 3/4.

Soprani : diminuer la seconde note de chaque « coulé » (mesures 5 et 7) ainsi que la fin de la phrase qui amène la nuance « p ».

Alti et barytons : Veiller à la justesse du mi bécarre. Faire faire séparément des exercices sur la gamme (voir 1 du tableau). Observer les « coulés », adoucir la fin de la phrase Travail polyphonique des voix. Avant de l'aborder, faire remarquer l'attaque des barytons sur le 3e temps de la 3e mesure et la répétition de « ros » qui s'ensuit aux voix de femmes.

c) *Enchaînement « a » et « b ».*

Soprani : sans difficulté.

Alti : De la justesse du mi bécarre dépend l'exactitude du reste de la phrase. Exercices sur les sons de l'accord de septième chantés dans un ordre quelconque (Voir 2 du tableau terminal).

Barytons : Rappeler le décalage de l'attaque (mes. 3).

d) « *Oh ! toi qui chantes si bien* ».

Soprani : croches en mesure non précipitées. Nuance « p » uniforme.

Alti : Mi bécarre très près du fa. Veiller à la justesse (mes. 10) le mouvement conjoint étant rompu, le ré risque d'être inexact.

Barytons : sans difficulté.

Au moment de faire faire le travail simultané des trois parties signaler la dissemblance des rythmes — 3 noires aux soprani, une blanche et une noire aux autres voix.

e) *Enchaînement « a » « b » « d ».*
Assez facile les trois parties commençant la phrase « c » sur un unisson.

f) « *Sur l'arbre le plus haut* ».
Soprani alti et barytons : pas de difficulté si ce n'est l'immobilité absolue de la double tenue : do sol (mes. 14 et 15).

Par contre, dès le déchiffrage, signaler la longueur de la tenue (4 temps) des alti et indiquer sur quel son et quelle syllabe cette tenue s'achève.

Serrer le mi bécarre près du fa.

g) *Enchaînement « d » et « f ».*

Reprendre séparément la partie de soprano. Attirer l'attention sur la répétition du « do » et du « mi bécarre » aux autres parties.

h) *Enchaînement depuis le début.*

i) « *Dis-moi, dis-moi tout ce que tu vois de ton perchoir* ».

La phrase est longue, mais elle est très difficile à couper en seconde partie.

Soprani : mi bémol près du ré.

Alti : Mesures 19 mi bémol et 20 mi bécarre. Apporter un soin particulier à ces deux sons qui doivent être rigoureusement exacts. Voir fin de l'exposé exercices.

Barytons : Selon les voix dont on disposera, on fera chanter l'une ou l'autre octave. Deux sons entraînent la justesse de toute la phrase : le mi bécarre (mes. 16), le si bémol (mes. 18). « Coulés » très assouplis.

Mise en place des voix simultanées : En raison des particularités rythmiques du fragment, adopter l'ordre suivant :

1°) Soprani et barytons : Décalage des syllabes (mes. 19 et 20).

2°) Soprani et alti : Attaques successives (mes. 16 et 17) ; gestes de direction très précis. Décalage (mes. 19 et 20).

3°) Alti et barytons : Même remarque que ci-dessus aux mesures 16 et 17.

4°) Les trois voix ensemble : Les blanches des différentes parties doivent être immuables pendant que sont chantés au-dessus ou dessous les secondes notes des « coulés »

j) *Enchaînement* « *f* » *et* « *i* ».

k) *Enchaînement* « *d* » « *f* » « *i* ».

l) *Enchaînement du chœur entier.*

Interprétation.

Voir plus haut « Généralités ». Nous ajouterons à ces conseils : mouvement uniforme avec un léger « ralenti » à la fin. Ne pas aller au-dessous de la nuance « piano » (mes. 8 à 11 et 19-20. Ne pas hésiter à chanter à pleine voix. mais sans brutalité : (mes. 15 à 18). Adoucir « coulés » et fin de phrase comme nous l'avons mentionné tout au long de l'étude.

Couplets.

Couplet 2 : plus uniforme.

Couplet 3 : mes. 1 à 11 doux et simple.
mes. 12 à 21 sans diminuer à la fin.

Couplet 4 : mes. 1 à 7 très simple.
mes. 8 à 14 tendrement, avec souplesse.
mes. 15 à 19 plus en dehors.
mes. 20 et 21 mezzo forte.

EXERCICES TIRÉS EE CE CHŒUR

1°) Multiplier les exercices d'intonation d'après cette forme de la gamme mineure en solfiant ou en vocalisant (Voir 1 du tableau).

2°) *Tenue* aux alti sur « *sol* » avec dessins mélodiques divers aux soprani (Envisager des phrases de 3 mesures — analogues rythmiquement aux mesures 1-2-3 du chœur).

Exercices analogues avec alti et barytons. Ne pas craindre d'amener quelques dissonances de secondes majeures et septièmes mineures.

Tenue du fa (mes. 12 à 16) aux alti avec mouvements mélodiques aux soprani puis aux barytons.

Mêmes exercices avec tenue aux soprani et mouvements mélodiques aux deux autres voix. Id. avec tenue aux barytons.

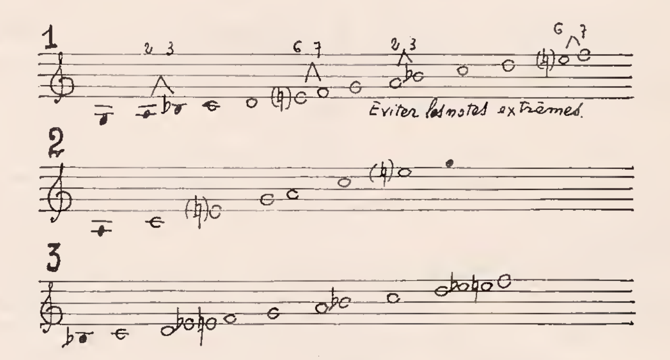
Ne pas craindre les frottements de secondes majeures et mineures ou les intervalles de septièmes majeures et mineures.

3°) Alternance du mi bémol et du mi bécarre (mesures 19-20). Voir 3 du tableau. Varier les mouvements mélodiques d'après cette formule.

CHORALES A VOIX ÉGALES

2 VOIX : Nymphes rieuses MORLEY (16° S.), collection A.B.C. Ed. Salabert, 22 rue Chauchat.

3 VOIX : Le retour du rossignol Harm. Roger DUCASSE. Ed. Billaudot, 14, rue de l'Echiquier, Paris.



RADIO-SCOLAIRE

SUR FRANCE II

MARDI à 15 h. 45 :
Chant : (Cours préparatoire et élémentaires).

MERCREDI à 15 h. 30 :
Initiation à la musique : (Tous niveaux).

MERCREDI à 15 h. 45 :
Chant : (Cours moyens et classes de fin d'études).

VENDREDI à 15 h. 15 (en alternance) :
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les Ecoles Normales).
ou Chant à 2 voix : (C.M., F.E.P., C.E.G.).

VENDREDI à 15 h. 45 (tous les 15 jours) :
Initiation au solfège : (Cycle pour débutants).

Mois de Janvier 1963

VENDREDI 4 :
Chant : Etude de la Marseillaise (pour C.E.G. et F.E.P.).

MARDI 8 :
Chant : Chanson du Petit Mari (version du Languedoc) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 9 :
Initiation à la musique : Lakmé (Léo Deliber).
Chant : Berceuse de Lakmé (début de l'étude).

VENDREDI 11 :
Chant : (Préparation au concours d'entrée aux E.N) : Je n'avais qu'un épi de blé (ronde du Berry).
Initiation au solfège : (6e émission).

MARDI 15 :
Chant : Chanson du Petit Mari (suite de l'étude).

MERCREDI 16 :
Initiation à la musique : Evocation de la Vie de Beethoven.
Chant : Berceuse de Lakmé (Léo Délibes) : suite de *l'étude.*

VENDREDI 18 :
Chant à 2 Voix : Tyrolienne (folklore autrichien) : Etude de la 2de voix.

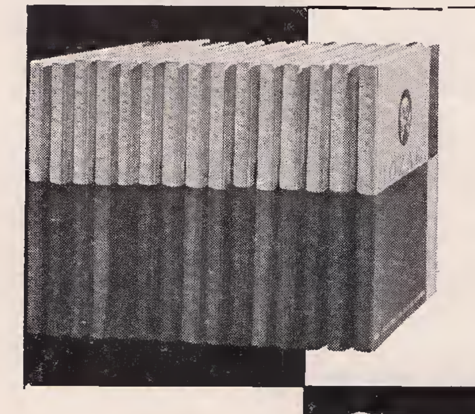
MARDI 22 :
Chant : Chanson du Petit Mari (fin de l'étude).

MERCREDI 23 :
Initiation à la musique : Ouverture de Coriolan (Beethoven).
Chant : Berceuse de Lakmé (Léo Delibes) : Fin de l'étude.

VENDREDI 25 :
Chant (préparation au concours d'entrée aux E.N.) : Chanson de la puce de Berlioz (1ère émission).
Initiation au solfège : (7e émission).

MARDI 29 :
Chant : Séance de révision.

MERCREDI 30 :
Initiation à la musique : Danses norvégiennes (Grieg).
Chant. : Séance de révision.



AVIS ADMINISTRATIFS

Traitements applicables aux fonctionnaires relevant de la Direction Générale de l'organisation et des programmes scolaires au 1er Juillet 1962

Professeurs certifiés	Indices nets	Indices bruts	Traitements soumis à retenues
(Echelle 2)			
5e échelon	550	785	21.479
4e échelon	535	755	20.636
3e échelon	510	705	19.294
2e échelon	480	645	17.639
1er échelon		590	16.141
(Echelle 1)			
11e échelon	535	755	20.636
10e échelon	510	705	19.294
9e échelon	480	645	17.639
8e échelon		590	16.141
7e échelon	425	550	15.048
6e échelon	398	510	13.955
5e échelon	374	475	12.988
4e échelon		440	12.020
3e échelon	320	400	10.927
2e échelon	294	360	9.866
1er échelon	250	300	8.211
Chargés d'enseignement :			
11e échelon	460	605	16.547
10e échelon	440	570	15.579
9e échelon	415	535	14.642
8e échelon	390	500	13.674
7e échelon	365	465	12.707
6e échelon	345	435	11.895
5e échelon	325	405	11.083
4e échelon	304	375	10.271
3e échelon		345	9.428
2e échelon	260	315	8.617
1er échelon	225	265	7.274
Maîtres auxiliaires pourvus du C.A., degré supérieur :			
8e échelon	440	570	15.579
7e échelon	419	540	14.767
6e échelon	398	510	13.955
5e échelon	374	475	12.988
4e échelon		440	12.020
3e échelon	320	400	10.927
2e échelon	294	360	9.866
1er échelon	250	300	8.211
Maîtres auxiliaires pourvus du C.A., 1er degré :			
8e échelon	384	490	13.393
7e échelon	355	450	12.301
6e échelon	335	420	11.489
5e échelon	315	390	10.677
4e échelon	295	365	9.990
3e échelon	275	335	9.147
2e échelon	255	305	8.336
1er échelon	225	265	7.274
Maîtres auxiliaires non certifiés :			
8e échelon	325	405	11.083
7e échelon	310	385	10.521
6e échelon	294	360	9.866
5e échelon	275	335	9.147
4e échelon	259	310	8.492
3e échelon	240	285	7.805
2e échelon	220	255	7.025
1er échelon	185	210	5.838

Remise en ordre des rémunérations

Le traitement annuel afférent à l'indice 100 et soumis aux retenues pour pension, est fixé à 3.830 F.

Les traitements soumis aux retenues pour pension sont calculés en multipliant le centième du traitement ci-dessus par l'indice qui est affecté au grade ou emploi et échelon.

L'indemnité de résidence est calculée sur le traitement soumis aux retenues pour pension, suivant les taux ci-dessous :

ZONE DE SALAIRES	TAUX DE L'INDEMNITE DE RESIDENCE Pour 100
Sans abattement	20
Abattement de 2,22 %	18
» 3,11 ou 3,56 %	16,5
» 4 %	15,25
» 5 %	14
» 6 %	12,75

Professeurs certifiés

(Echelle 2) :	Indices nouveaux (voir E.M. n° 92 du 1-11-62, p. 25/61)	Traitements
5e échelon	597	22.865
4e échelon	574	21.984
3e échelon	536	20.529
2e échelon	490	18.767
1er échelon	449	17.197
(Echelle 1) :		
11e échelon	574	21.984
10e échelon	536	20.529
9e échelon	490	18.767
8e échelon	449	17.197
7e échelon	418	16.009
6e échelon	388	14.860
5e échelon	361	13 826
4e échelon	334	12.792
3e échelon	304	11.643
2e échelon	274	10.494
1er échelon	228	8.732

Chargés d'enseignement :

11e échelon	460	17.618
10e échelon	433	16.584
9e échelon	406	15.550
8e échelon	380	14.554
7e échelon	354	13.558
6e échelon	331	12.677
5e échelon	308	11.796
4e échelon	285	10.916
3e échelon	263	10.073
2e échelon	240	9.192
1er échelon	203	7.775

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A. degré supérieur (catégorie B) :

7e échelon	445	17.044
6e échelon	415	15.895
5e échelon	376	14.401
4e échelon	338	12.945
3e échelon	297	11.375
2e échelon	258	9.881
1er échelon	228	9.732

(Suite page 29/129)

LE JARDIN NUPTIAL

L'antenne de France III s'ouvrit à Marcelle de Mayo le 8 novembre à 16 h. 45 pour une exécution du « Jardin nuptial » de Jacques Chailley. Ces trois pièces pour piano inspirées du poème de R.-S. Catta forment un cycle qui tire sa substance de la Genèse, dont chacune porte une citation en exergue. Disons tout de suite que, dans ces « visions », le texte est humainement ressenti et sincèrement traduit.

I. Prélude. — « *Et l'esprit de Dieu planait sur les eaux* ». *Il évoque la naissance et l'organisation du monde suivant la bible. Le mérite de cette pièce est d'éviter, dans la mesure du possible, l'imagerie anecdotique — elle eût ici été facile — pour pénétrer profondément l'esprit du texte paraphrasé et se gonfler de signification spirituelle.*

Au sein du magma sonore, la pianiste a su, en triomphant des difficultés d'exécution, dégager la ligne mélodique directrice des harmonies fluctuantes, présenter les agrégations dissonnantes de façon cohérente et mener à bien un long crescendo organisateur.

II. Révolte. — « *Vos yeux seront ouverts et vous serez comme des Dieux. Alors, leurs yeux furent ouverts et ils connurent qu'ils étaient nus* ». *Ce volet accorde quelques concessions au descriptif, mais il a beaucoup de souffle. La souffrance, la désolation morale y sont aussi exprimées ; puis il sombre dans une douloureuse résignation. C'est du piano-orchestre, qui pose de redoutables problèmes à l'instrumentiste.*

Ceux-ci sont maîtrisés avec autorité par Mademoiselle de Mayo, qui propose une imposante traduction de cette pièce centrale.

III. Exil. — « *Voici qu'Adam est devenu comme l'un quelconque d'entre nous* ». *Renouant avec l'esprit du morceau initial, le compositeur s'exprime maintenant en poète du clavier, confie à son instrument de ravissantes harmonies, appesanties par le regret, chargées de tristesse, avec pourtant, semble-t-il, des lueurs de consolation...*

Tout est calculé par l'interprète pour valoriser l'écriture de ce finale et laisser le sentiment juste s'exhaler avec naturel, simplicité, dépouillement, non sans émotion — contenue — au demeurant.

Roland CHAILLON,
de l'Académie Charles Cros.

Pour les jeunes... musiques du monde

Emissions réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg, sur la Chaîne France II.
LUNDI 14 JANVIER (*de 15 h. 30 à 16 h.*).

C-M von WEBER, Concerto pour clarinette en fa mineur.
LUNDI 28 JANVIER (*de 15 h. 30 à 16 h.*).

C-M von WEBER : Ouverture du Freischütz.

C-M von WEBER : Concerto pour clarinette en fa mineur.

Léo DELIBES : Coppélia.

« Musique et Culture » publie des fiches d'éducation musicale destinées les unes aux élèves, les autres, aux éducateurs, qui complètent les émissions (*Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 10 NF. Musique et Culture, 24, Avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48*).

AVIS DE CONCOURS

Des concours sur épreuves auront lieu prochainement à Saint-Quentin, à des dates qui seront portées ultérieurement à la connaissance des candidats, pour le recrutement de quatre professeurs stagiaires chargés d'enseigner les disciplines suivantes :

1°) *Violon : 12 heures hebdomadaires.*

2°) *Flûte - Solfège : 12 heures hebdomadaires.*

3°) *Hautbois - Solfège : 12 heures hebdomadaires.*

4°) *Cor et Saxhorn - Solfège : 12 heures hebdomadaires.*
ou Trombone - Solfège : 12 heures hebdomadaires.

Les concours sont accessibles aux candidats des deux sexes de nationalité française jouissant de leurs droits civiques et politiques.

LIMITE D'AGE : 21 ans au moins, 40 ans au plus à la date du concours sauf dérogations possibles, notamment pour charges de famille et services antérieurs militaires et civils.
Les candidats du sexe masculin devront être en position régulière au regard des lois sur le recrutement de l'Armée.

Les dossiers complets des candidats devront être adressés à M. le Maire de Saint-Quentin pour le 15 JANVIER 1963 DELAI DE RIGUEUR et devront comprendre les pièces suivantes :

a) une demande d'inscription sur papier libre,

b) un extrait de l'acte de naissance,

c) une pièce justifiant de la nationalité française,

d) un curriculum vitae et toutes pièces justifiant des titres,

e) un extrait du casier judiciaire n° 3 datant de moins de trois mois,

f) un certificat sur papier timbré émanant d'un médecin assermenté attestant que le candidat n'est atteint d'aucune affection tuberculeuse, cancéreuse ou mentale, ni d'aucune infirmité apparente ou cachée pouvant l'empêcher de remplir les fonctions correspondant à l'emploi sollicité,

g) un état signalétique et des services militaires.

Pour tous renseignements complémentaires (*programme des épreuves, etc...*) *s'adresser à M. le Maire de Saint-Quentin ou M. le Directeur du Conservatoire Municipal de Musique.*



Des concours sur titres avec audition et démonstration sont ouverts par la ville d'Amiens en vue du recrutement de Professeurs au *Conservatoire municipal de musique et de déclamation d'Amiens* pour les classes suivantes :

— Hautbois (cor anglais) - Basson - Trompette (cornet à pistons) - Sax horn - Percussion - Déchiffrage et étude d'orchestre - Déclamation dramatique.

Les dossiers de candidature seront reçues à la mairie d'Amiens (1re division - 1er bureau) jusqu'au 15 janvier 1963.

Les épreuves se dérouleront à Paris, salle Marguerite Gaveau, rue la Boétie, le 25 Janvier 1963, à 9 h. 30.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à la Mairie d'Amiens (1re Division - 1er Bureau) ou au Conservatoire municipal.

UNIVERSITE DE PARIS

Institut de Musicologie

3, Rue Michelet, PARIS VIe

Les séances de travail reprendront le MARDI 15 JANVIER 1963 à 17 h. 30 à la Bibliothèque de l'Institut de Musicologie. Tous les Professeurs d'Education Musicale sont cordialement invités à la première réunion qui sera consacrée au compte rendu de Madame STRAUSS, Professeur au Lycée La Fontaine, sur l'enquête pédagogique, et au compte rendu d'expériences de Professeurs de la Région parisienne.

COMMUNIQUÉ :

M. Roger Pernette, professeur d'Education Musicale au Lycée Victor-Hugo à Besançon, a eu la satisfaction de voir une de ses œuvres présentée en 1ère audition par le Directeur du Conservatoire : Pierre Villette, Grand Prix de Rome, et exécutée par les Professeurs au cours d'un concert d'abonnement de l'année, en mai 1962.

Il s'agit d'une symphonie intitulée : « Symphonie n° II pour Cordes ».

L'œuvre fut accueillie avec enthousiasme et la presse élogieuse a souligné vivement ce succès.

AVIS ADMINISTRATIFS

(*Suite de la page 25/125*)

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A., 1er degré (catégorie C) :

7e échelon	403	15.435
6e échelon	369	14.133
5e échelon	338	12.945
4e échelon	304	11.643
3e échelon	270	10.341
2e échêlon	240	9.192
1er échelon	203	7.775

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques non certifiés (catégorie D) :

6e échelon	290	11.107
5e échelon	263	10.073
4e échelon	241	9.230
3e échelon	217	8.311
2e échelon	195	7.469
1er échelon	165	6.320

(Décret n° 62-1382 du 24-11-62 ; J.O. du 25-11-62 ; R.M./F. n° 45 du 3-12-62, pages 4139 et suivantes).

LES ŒUVRES IMPOSÉES AU BACCALAURÉAT

Les Fascicules contenant les analyses des œuvres imposées au Baccalauréat 1963 sont toujours à votre disposition au prix de F. 2,50 l'un.

Les Fascicules I (1re Partie ou, mieux, ce qui la remplace : Examen probatoire à la fin de la classe de 1re) contiennent :

— Cl. Janequin : *Le Chant des Oyseaux*, par P. Druilhe,
— Mozart : *Symphonie « Jupiter »*, par A. Musson,
— Beethoven : *Ouverture d'Egmont*, par S. Lorin.

Les Fascicules II (Baccalauréat) contiennent :

— Berlioz : *Ouverture du Carnaval Romain*, par A. Musson,
— G. Fauré : *Clair de Lune*, par G. Favre,
— Honegger : *Pacific 231*, par P. Druilhe.

Les commandes doivent : 1°) Indiquer le nombre de fascicules retenus en spécifiant : Fascicules I, Fascicules II ; 2°) Etre accompagnées de leur montant (virement postal, 3 volets ; mandat ; chèque bancaire).

L'épreuve facultative comportant, en dehors des œuvres imposées, trois œuvres au choix, nous pouvons vous fournir des Fascicules II (Baccalauréat) contenant les analyses suivantes :

— H. Berlioz : *La Symphonie fantastique*, par J. Rollin,
— H. Duparc : *L'Invitation au voyage*, par G. Favre,
— M. Ravel : *La Rapsodie espagnole*, par O. Corbiot.

Le prix du Fascicule contenant ces trois analyses est de F. 1,50.

Toujours pour la Seconde Partie (Baccalauréat), notre numéro 89 de juin 1962, contenant diverses analyses d'œuvres de *Debussy* est à votre disposition au prix de F. 5 (40 pages).

Enfin, pour l'ancienne 1re Partie (Examen probatoire) il reste quelques numéros de 40 pages chacun sur *Mozart* (*Petite musique de Nuit ; Symphonie concertante*) au prix de F. 3.



NOUVELLES DE LA SCHOLA CANTORUM

Parmi les nouveaux enseignements inaugurés cette année, signalons la première année du cours d'**histoire de la musique appliquée** de M. Jacques CHAILLEY, assisté du R.P. PICARD pour le chant grégorien et de M. Jean MAILLARD pour la musique médiévale. Un cours spécial d'**éducation de l'oreille** a été confié à M. Edmond MARC : il a pour objet de vérifier, de perfectionner et de redresser éventuellement l'analyse auditive de certains sujets qui éprouvent des difficultés à ce point de vue, et s'est révélé un auxiliaire précieux des classes de solfège et d'harmonie. Enfin, une **refonte générale des programmes de solfège** est à l'étude et entre progressivement en application : son but est de donner au solfège un caractère pratique et efficace, en liaison avec le déchiffrage, en en éliminant certains aspects inutiles ou inadaptés.

Plusieurs professeurs nouveaux ont pris possession de leur enseignement ; ne pouvant les citer tous, bornons-nous à signaler les enseignements présentant un caractère particulier, tel que le **cours d'ondes Martenot** de Mme Ginette MARTENOT, sœur de l'inventeur et virtuose renommée (c'est à elle qu'André Jolivet a dédié son concerto d'ondes), ou encore la conception originale du **cours de Mme Noémie PERUGIA,** qui groupera sous son contrôle personnel, selon le programme d'études qu'elle a appliqué dans son Ecole de Chant et d'Arts Lyriques, la totalité des enseignements destinés aux chanteurs de sa classe ; on espère ainsi aboutir à une unité de directives éminemment favorable au travail de l'élève. Une expérience similaire est en cours pour les **pianistes débutants,** sous la direction de M. Michel BRIGUET.

Ajoutons que **la chorale,** ouverte à tous les élèves et même aux éléments extérieurs (répétition le lundi à 20 h. 30) a repris son activité grâce à une collaboration intime avec l'ALAUDA ; elle s'est déjà manifestée à plusieurs reprises, notamment au centenaire de J.-J. Rousseau à la Sorbonne, au drame de la Nativité à Saint-Roch, etc... D'autres manifestations sont également prévues.

La Schola Cantorum fêtera en 1963 le **centenaire de son fondateur Charles Bordes.** A cette occasion auront lieu, les **6 et 13 Mars, deux auditions publiques** illustrant l'enseignement actuel de l'Ecole et l'œuvre laissée par ses musiciens passés et présents Enfin, on prévoit pour 1963 l'inauguration des **Entretiens de la Schola** au cours desquels des maîtres éminents accepteront de converser familièrement avec les élèves sur les sujets les plus divers.

A partir de la rentrée de Janvier, fonctionne un cours de **préparation à l'épreuve de musique au Baccalauréat,** comprenant : Solfège, Dictée musicale, Pratique instrumentale, Analyse des œuvres musicales (3 imposées et 3 au choix). Ce cours est naturellement réservé, par priorité, aux candidats n'appartenant pas à un établissement dans lequel fonctionne un cours d'Education musicale.

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 N.F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : OPEra 45-74** **Disques. Electrophones : OPEra 09-78**

Bureau des concerts : OPEra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R.)	Grammaire musicale.
Berthod (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Delabre (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
Delamorinière (H.) et Musson (A.)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y.)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses.
—	» Réalisations.
Durand (J.)	Eléments d'harmonie.
Favre (G.)	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix en 2 cahiers.
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e et de 3e des lycées et collèges et la 2e année des écoles normales.
—	6 Leçons de solfège à chgts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc.).
—	3 Leçons de solfège à chts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
Gabeaud (A.)	Guide pratique d'analyse musicale en 2 volumes.
Margat (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Ravize (A.)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours inter-scolaires).
Renauld (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
Schlosser (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1961).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

Favre (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.
—	R. Wagner par le disque.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

Cocheux (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons).
Gey (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.).
Milhaud (D.)	A propos de bottes (Conte musical).
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
Pivo (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
Schlosser (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

Canteloube (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
Favre (G.)	La caille	3 Vx E
—	La petite poule grise	3 Vx E
—	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	Par un beau clair de lune	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls, airs et brunettes des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien, folklore provincial français.	
Pascal (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
—	25 Chansons françaises	2 Vx E
Schmitt (Fl.)	De vive voix op. 131 n° 1 Roi et Dame de carreau n° 2 Vetyver n° 3 Pastourettes n° 4 Enserrée dans le port n° 5 La tour d'amour	3 Vx E

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

Musson (A.)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.
3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S., 1er année.
2e Livre : Classe de 4e, E.P.S., 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.
3e Livre: Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S., 1re année.
2e Livre: Classes de 4e et 3e, E.P.S., 2e année.
3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S., 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
1er et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.
— *Ensemble,* chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies,* 40 chansons populaires.
— *Voix Amies,* 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités,* 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau,* 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. - En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé, 20 chants du XVe au XVIIIe siècles.
R. DELFAU. - Jeune France, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*
AUTEURS DIVERS. - Chants choisis, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix, recueillies par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux. à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
MARCEL COURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jacques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voies égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne.
CHŒURS à et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).
— Envoi sur demande —

Contact Impressions - Paris — Dépôt Légal 1er trim. 1963 — Directeur-Gérant : A. MUSSON